

Polotto, María Lydia

Representación y catarsis : Hable con ella de Pedro Almodóvar. Articulación y efectos de la teoría brechtiana

**Tesis de Licenciatura en Letras
Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Polotto, María Lydia. "Representación y catarsis: Hable con ella de Pedro Almodóvar. Articulación y efectos de la teoría brechtiana" [en línea]. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2008.

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/representacion-catarsis-hable-ella-almodovar.pdf>

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).



Pontificia Universidad Católica Argentina

Santa María de los Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

Título: “Representación y catarsis: *Hable con ella* de Pedro Almodóvar. Articulación y efectos de la teoría brechtiana”.

Alumna: María Lydia Polotto

Director: Dr. Mariano García

Tesis de Licenciatura

Julio 2008

ÍNDICE

1. CAPÍTULO I.....	7
1.1. PLANTEO DE LA HIPÓTESIS. OBJETIVO.....	7
1.2. INTRODUCCIÓN	7
1.3. ALCANCES.....	10
2. CAPÍTULO II	17
2.1. EL AUTOR	17
2.1.1. Su origen rural	18
2.1.2. Cultura religiosa	19
2.1.3. Cultura urbana	19
2.1.4. Empleado de Telefónica	20
2.1.5. Educación sentimental	21
2.1.6. Almodóvar y la Movida madrileña.....	22
2.1.7. El personaje.....	22
2.2. VISIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SUS FILMES	24
2.3. CLASIFICACIÓN DE SU CINE.....	26
2.4. ETAPAS.....	27
2.5. INFLUENCIAS	36
2.6. ALMODÓVAR Y LA CONDICIÓN POSMODERNA:	40
3. CAPÍTULO III	45
3.1. LA PROBLEMÁTICA DE LA REPRESENTACIÓN. PLANTEO DEL PROBLEMA: CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD	45
3.2. LOS PERSONAJES	48

3.2.1.	La percepción moral	48
3.2.2.	Ausencia de la visión social.....	51
3.2.3.	El voyeurismo.....	51
3.2.4.	Gusto por los personajes femeninos.....	53
3.2.5.	La marginalidad.....	54
3.2.6.	La familia.....	56
3.2.7.	Personajes secundarios.....	58
3.3.	EL LENGUAJE.....	58
3.3.1.	La insuficiencia del lenguaje	58
3.3.2.	El lenguaje como medio de comunicación entre los personajes.....	60
3.3.3.	Lo culto y lo popular a través del lenguaje	61
3.3.4.	Uso del lenguaje publicitario: los <i>mass media</i> y el distanciamiento.....	63
3.4.	EL USO DE LOS GÉNEROS	64
3.4.1.	Hibridación genérica	64
3.4.2.	Melodrama y gender	65
3.4.3.	El grotesco y la parodia.....	66
3.4.4.	La hipertextualidad	69
3.4.5.	La perspectiva del final	70
3.5.	LA ESTÉTICA <i>CAMP</i>	71
3.6.	LA SENSIBILIDAD <i>KITSCH</i>	75
3.6.1.	El hombre y el objeto.....	75
3.6.2.	El hombre como objeto.....	79
3.6.3.	El Kitsch y la religión.....	80

3.6.4.	Proliferación de la trama	81
3.6.5.	El Kitsch y los géneros	81
3.6.6.	El bolero: esa música Kitsch	82
3.7.	CONCLUSIONES.....	83
4.	CAPÍTULO IV.....	85
4.1.	CONCEPTO DE DISTANCIAMIENTO	85
4.1.1.	Introducción.....	85
4.1.2.	El Teatro Épico y el Teatro Aristotélico. Definición. Diferencias	86
4.1.3.	Uso de la tercera persona.....	90
4.1.4.	La importancia de mostrar el proceso.....	93
4.1.5.	El Teatro Épico y la Posmodernidad.....	95
4.2.	EL ESPECTADOR Y LA CATARSIS.....	96
4.3.	EXTRAÑAMIENTO E INADECUACIÓN	99
4.4.	EL HOMBRE COMO SUJETO DE CAMBIO	102
4.5.	PUESTA EN ESCENA.....	104
4.6.	CONCLUSIÓN	112
5.	CAPÍTULO V.....	114
5.1.	CONCLUSIONES.....	114
	ANEXO I: SINOPSIS DEL FILME.....	119
	ANEXO II: COMIENZO Y FINAL EN EL TEATRO	122
	ANEXO III: AMANTE MENGUANTE	127
	ANEXO IV: "GÉNESIS"	137
	ANEXO V: AUTOENTREVISTA.....	139

6. BIBLIOGRAFÍA	142
6.1. TEXTOS BASE.....	142
6.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR.....	142
6.3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.....	144

CAPÍTULO I

1. CAPÍTULO I

1.1. PLANTEO DE LA HIPÓTESIS. OBJETIVO

El motivo de este trabajo es analizar, a la luz de la teoría del distanciamiento postulada por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, la película *Hable con ella* (2001) del cineasta español Pedro Almodóvar.

Según el criterio utilizado para este análisis y apoyada en el marco teórico que presentaré como cuerpo de esta investigación, mi interés consiste en demostrar cómo Pedro Almodóvar logra a través de diferentes técnicas establecer un distanciamiento entre el personaje principal y el espectador, evitando el sentimiento de identificación con dicho personaje.

1.2. INTRODUCCIÓN

Considerando el inevitable lazo que une las letras con las demás artes, he querido tomar al cine como uno de los quehaceres hasta donde la imaginación de la literatura ha llegado. La referencia será obvia para quien lea esta investigación. Numerosos trabajos cinematográficos vieron la luz basándose en versiones o adaptaciones –más o menos libres– de textos anteriores. Innumerables son los trabajos acerca de cine y literatura y hasta la propia Universidad posee su cátedra de Literatura y Cine en donde se analizan diferentes películas y se las compara con su versión literaria.

Sin embargo, la literatura no brinda sólo una ayuda argumental al cine; muchas veces la metodología de las distintas teorías literarias es importante para poder interpretar una obra cinematográfica. En el siglo XX, que pone en auge el punto de vista del receptor, la aplicación de estas teorías hace posible que la percepción y hasta el juicio de valor se modifique de acuerdo a las pretensiones del artista.

El tema central de mi tesis es demostrar cómo las teorías literarias (como la Estética de la Recepción formulada por Jauss (1982), o incluso los estudios realizados por Umberto Eco (1979) y su teoría del *Lector Modelo*, influyen sobre la producción cinematográfica y manipulan las reacciones del receptor. Para ello he elegido una

película relativamente nueva como es *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, en donde hay ciertas características formales como:

- Introducción de un relato de ficción dentro de la ficción
- Musicalización
- Danza

Estas características producen el distanciamiento del espectador con respecto a la trama argumental e impiden la producción de un juicio moral. Aplicando la teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht podemos lograr una lectura de la película desde la recepción de la misma y no desde la producción. Desconocemos la intención del autor pero sí constatamos la repercusión de la obra en los espectadores. *La finalidad de esta técnica del efecto de distanciamiento consiste en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado* (BRECHT, 2004, 131).

De esta forma vemos – una vez más – cómo el cine se vale de la literatura (en este caso, sin aportar contenido argumental) para lograr los efectos que el mismo Brecht había querido lograr en sus obras teatrales.

Me parece que este tema está poco explorado por los estudiantes de Letras y poco academizado. Generalmente, las tesis se decantan por lo estrictamente literario o lo lingüístico. Me resulta interesante el abordaje de esta temática para ampliar el objeto de la literatura, demostrar cómo el artista del último siglo ha privilegiado la figura del receptor y, sobre todo, considerar dentro de una tesis de licenciatura el predominio indiscutido y prácticamente excluyente que los medios de comunicación masiva han tenido en todos los campos durante el siglo XX y el XXI.

No sólo estamos hablando de la mera aplicación metodológica a una determinada película sino que vamos más allá. Incluso vemos cómo además de este film en particular, la problemática de la representación está latente de forma constante. Podemos afirmar, más allá de la teoría en que daremos forma al enfoque de esta tesis, que la ficción dentro de la ficción constituye el aspecto fundamental en que Almodóvar problematiza o al menos nos presenta la posibilidad del distanciamiento. De allí se desprende la posibilidad o no de catarsis.

En este punto podemos retomar directamente las ideas aristotélicas sobre este término en donde se habla de los sentimientos de terror y compasión como agentes en

los que se sustenta la catarsis (ARISTÓTELES, 2007, 47). Es interesante ver, y abordaremos este punto en el trabajo, que estos sentimientos se logran dentro del film pero dado el grado de distanciamiento que ha surgido a partir de la *ficcionalización de la ficción*, nos es imposible tomar un contacto real con la situación y termina desapareciendo la concepción clásica del término catarsis. El terror del que habla Aristóteles se traduce en el estupor que produciría en el espectador el trance por una situación similar a la del protagonista. En definitiva, de alguna manera hay un juicio moral sobre las acciones del personaje principal que nos hace reflexionar acerca de la necesidad de evitar esos comportamientos para evitar el castigo consecuente. Esta es la ruptura principal ya que ese juicio moral que se desprende casuísticamente del concepto de catarsis está ausente. El espectador “justifica” la conducta de Benigno porque no lo juzga por la violación sino por su comportamiento a lo largo de la enfermedad de Alicia. Conociendo las circunstancias que lo han llevado a consumir el acto y porque Almodóvar decidió no mostrar la violación poniendo en su lugar un cortometraje que, lejos de connotar un acto violento, refleja un acto amoroso, el espectador se distancia de ese hecho y el juicio moral sobre lo que sucedió realmente se desvanece ya que no fue representado, o mejor, la representación aparece altamente estilizada. .

La poética de Bertolt Brecht (cuya forma teatral él ha denominado Teatro Épico, en contraposición al Teatro Aristotélico) se hará presente de manera evidente porque será el sustento principal de nuestro desarrollo metodológico. Ya hemos mencionado, basándonos en el concepto aristotélico de la catarsis, que ésta se encuentra ausente. Concepto fundamental en el teatro brechtiano: *Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenar por la vía de la identificación, es errónea* (BRECHT, 2004, 21). Por otro lado, esta forma de representación que implica una ruptura con el pacto de ficcionalización a partir de diferentes factores que mencionamos anteriormente, nos lleva hacia una necesidad de reflexionar sobre lo que hemos visto como espectadores pero sin poder tomar verdadero contacto con los hechos. Hablaríamos quizá y paradójicamente de una suerte –no de trivialización– pero sí de des-dramatización de los hechos que hace que podamos filtrar la escena que presenciamos sin necesidad de juzgarla con parámetros emocionales.

En resumen, nuestra idea es vincular la literatura con el cine desde un punto de vista menos explorado: el cine valiéndose de recursos narrativos propios de teorías literarias. En este caso analizaremos la del efecto del distanciamiento y su consecuencia en la forma de contar la historia. La ausencia de catarsis y, sobre todo, la problemática de la representación se presentan en una película como un aspecto fundamental para su análisis y para entender el impacto en el espectador. Además, es una temática que han abordado los grandes autores del siglo XX y que se presenta como *el problema* de la narratología y sociedad modernas: la crisis de la identidad.

1.3. ALCANCES.

El presente trabajo apunta al análisis de dos problemáticas fundamentales en el guión cinematográfico de *Hable con ella*, del director español Pedro Almodóvar: uno es el problema de la representación y el otro es la posibilidad de ver cómo se produce la catarsis en el desenlace del film.

En ambos casos el aparato metodológico que he seleccionado y que creo compatible con el ejemplo que he querido investigar es la teoría del distanciamiento que formuló el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Efectivamente, Brecht opone su teoría teatral a la teoría aristotélica y dos de los puntos en donde hace hincapié para justificar esta oposición son: la forma de representación y la necesidad de la *no-catarsis*.

Yendo a lo práctico justificaré el uso de esta metodología de la siguiente forma:

1. En primer lugar, se presenta de manera explícita dentro de la película una ficción que incluye dentro de sí misma otra ficción. Por un lado, esta es una de las formas de representación teatral que utilizaba Brecht para producir el distanciamiento dentro de sus obras. La *interrupción* (BENJAMIN, 1987, 37), la cita textual, interrumpe el contexto y por lo tanto perjudica la ilusión del público. Por otro lado, esa ficción funciona como un *gesto*.

2. En segundo lugar, y tomando en cuenta la configuración de los personajes, Brecht hace hincapié en la necesidad de caricaturización y de sobreactuación de los papeles que en última instancia ayudan a romper el pacto teatral. *Una vez evitada la transformación total, el actor dice su texto no como una improvisación sino como una cita* (BRECHT, 2004, 134). De la misma manera

Almodóvar configura personajes que son grotescos, desmesurados, ambiguos. Esta desmesura en los personajes supone un conflicto en la forma de representación y por lo tanto en la posibilidad de conectarse emocionalmente con ellos. Por lo tanto, la figura de lo que en teatro clásico sería el *héroe trágico* queda desbaratada a favor de un *héroe no trágico*. *No es posible la identificación con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Sólo podemos identificarnos con el hombre que, a diferencia de nosotros, lleva las estrellas de su destino en su propio pecho* (BRECHT, 2004, 81).

3. El distanciamiento con respecto a las acciones y los personajes provocan el asombro del espectador y no la compenetración del mismo con el protagonista. Este cambio en la forma de entender la representación presupone:

a) El espectador deja de sentirse identificado con el personaje principal y se deja de lado la *compasión y el terror* del que hablaba Aristóteles en su concepto de catarsis. Al provocar el asombro y no la compenetración, centra la atención del espectador en las circunstancias en las que los hechos se desencadenaron y no en las acciones del protagonista. Por ende el juicio ético estará basado en las causas y no en las acciones. El espectador razonará sobre los hechos y las conclusiones no estarán basadas en el sentimiento que las acciones del protagonista provoquen sino en el análisis de las circunstancias en que dichas acciones se realizaron.

b) Nos hallamos en el teatro épico ante un replanteo de los medios de representación tradicionales del teatro. La forma de representación por la que abogaba el teatro aristotélico y el clásico en general, es de la unidad tanto de acción, como de tiempo y espacio (ARISTÓTELES, 2007, 101). El teatro contemporáneo, incluso en dramaturgos anteriores a la época de producción de Brecht, ya había roto estas unidades de representación: el alemán utiliza técnicas que apuntan directamente a la manera en que el texto dramático se representa. Por ejemplo, introducir la ficción dentro de la ficción, o el enmascaramiento, o el canto, o la presencia de un narrador que nos cuenta la historia a la par que los hechos se representan. También la presencia de pancartas, carteles, signos que distraen y perturban la identificación con la historia. Ejemplos dentro de su teatro hay de sobra. Podemos nombrar algunos casos concretos para ilustrar de manera más evidente cómo aplica Brecht estos procedimientos:

- En *El círculo de tiza caucasiano* (BRECHT, 2005b) están presentes la ficción dentro de la ficción, la presencia de un narrador que se dirige directamente al público / lector, la presencia de cantos que rompen de alguna manera con el pacto de ficción.
- En *Un hombre es un hombre* (BRECHT, 2005d) aparecen elementos del absurdo como diálogos incongruentes y –como pudimos ver más adelante en las corrientes del absurdo más existencialistas como la de Albert Camus– hay un juego con el tema de la identidad del hombre. Esto será interesante analizarlo porque uno de los fundamentos del cine de Almodóvar es la ambigüedad en la identidad de los personajes, que llevará en muchos casos a una crisis de representación. También en este texto hay un narrador aunque es a la vez parte de la historia: Fairchild. El tema de la representación se ve también en la construcción del elefante.

Habría que ver cada una de sus obras para enumerar cuáles son los procedimientos que finalmente provocan el efecto del distanciamiento. Esto mismo es aplicable al film que hemos de analizar. La dificultad en la forma de representación apunta fundamentalmente a dos cosas. En primer lugar a la manera en que Almodóvar construye los personajes y los hace desmesurados y exagerados. Esto mismo pretendía Brecht de los actores que representaban sus obras. Y este llevar al extremo la caracterización de los personajes es habitual en el cine de Almodóvar, donde no sólo la desmesura está presente de manera constante sino también la ambigüedad en la identidad de sus personajes. En segundo lugar, el hecho más importante de la película es el momento de la violación de Alicia. Almodóvar decide introducir una ficción para representar este momento. La ficción de *la amada en el amado* no nos muestra una violación sino más bien lo contrario. Esta imposibilidad de contar, es desde luego un recurso y no una carencia del director. A la vez que hace más poético el sentido de la película, desvía nuestro juicio de valor hacia lo que hemos visto, hacia esa ficción que dista de lo que presuntamente fueron los hechos reales.

Un truco clave dentro de la obra almodovariana es el de “mostrar sin juzgar”. El escándalo es siempre del que mira y no del que es mirado: *hablar tal cual resulta escandaloso; pero les escandaliza que esté puesto tal cual, sin juicios morales, sin*

remilgos; el escándalo es siempre una cosa subjetiva del que ve (HOLGUÍN, 1994, 86)
Un caso típico en su obra es el de Benigno, que a pesar de haber violado a una paciente, la película nos los muestra de tal forma que nos impide juzgarlo con la dureza con que aparentemente deberíamos hacerlo.

c) Relacionado con el aspecto analizado anteriormente, vamos a hablar del efecto *Kitsch* que se produce en las películas de Almodóvar y también en la que es motivo de nuestro análisis. ¿Por qué decimos que se relaciona con la problemática de la representación? Como ya dijimos antes, los personajes son explotados por el lado de la desmesura. Esta desmesura también se ve reflejada en la desmesura de las acciones y de los personajes. Quizá podríamos relacionarlo con la sensibilidad *camp* que rodea cada una de sus obras. Para ello nos apoyaremos básicamente en la idea de Susan Sontag (2007, 351) que define lo *camp* como una sensibilidad amante del artificio y de la exageración. También interfiere la problemática de la representación en el hecho, como apuntamos antes, de la ambigüedad de los personajes. No es necesario en este momento hacer la lista de las películas en que han participado travestidos, transexuales, hombres o mujeres que no dejan del todo claro su identidad sexual, monjas que no sabemos si lo son, muertos que no sabemos si están vivos. Esto también entra desde el punto de vista de Sontag (2007, 356) en lo que refiere a la sensibilidad *camp*, la imagen del andrógino como una forma de refinamiento del atractivo sexual. Consecuentemente, a la crisis de representación que se ve en sus obras, el ser debe ser comprendido desde el punto de vista de la teatralización. El teatro como metáfora de la vida donde cada uno representa un papel. Se produce, entonces, la glorificación del personaje. En este caso en particular, consideramos que la incógnita en verdad es la identidad sexual de Benigno, que juega con su personaje para lograr que los demás crean que es homosexual.

La construcción de los personajes es un aspecto fundamental a tener en cuenta por lo citado anteriormente y porque tiene como sustento incuestionable la cultura popular española. Es decir, Almodóvar se basa fundamentalmente en la convivencia con *sus mujeres* para armar a los personajes. En este sentido, no vamos a dejar de esbozar en este apartado el *Kitsch* inmanente de la cultura popular española y cómo Almodóvar hace una radiografía de España. Por lo menos, la España de los pueblos y su imaginaria

de santos, vírgenes y crucifijos de plástico. Él toma el imaginario religioso y lo adapta según sus necesidades estéticas. Por otro lado, es permanente ver en sus obras los cuatro aspectos que citaba Abraham Moles al hablar del *Kitsch*: la inadecuación, la acumulación, la sinestesia, la mediocridad y el confort (MOLES, 2000, 71). Explicaremos estos conceptos en el transcurso del trabajo.

En última instancia me gustaría hacer referencia al culto del *star system* que ha acompañado a Almodóvar y que hace que lo podamos relacionar con uno de nuestros autores: Manuel Puig. No sólo este lazo los une sino también podemos ver que la idea de la ficción dentro de la ficción de la que hemos hablado anteriormente constituye en ambos autores una forma de abatir el aburrimiento. Basta recordar el personaje de Toto en *La traición de Rita Hayworth* (PUIG, 2002b). La ficción es, en este sentido, una ficción sanadora.

En cuanto a la construcción de los personajes haré una breve referencia aquí a la postura de Bajtin (2005) en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. De aquí podemos tomar el hecho de que Almodóvar vuelva a la cultura popular y al lenguaje familiar para establecer nuevos vínculos, aunque sea dentro de la ficción, entre las personas. Las diferencias entre clases sociales tienden a anularse porque todos sus personajes son mostrados desde sus debilidades. El aspecto *carnavalesco* de sus obras se ve en la ruptura de la barrera entre el arte y la vida, en la posibilidad de reírse de lo serio, en la permutación constante entre *lo alto* y *lo bajo*, en el tema de la locura como portadora de una mirada diferente y no oficial, en la *máscara: el carnaval medieval se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones de lo alto y lo bajo* (BAJTIN, 2005, 16). Esto último es fundamental porque volveremos entonces sobre las posibilidades de la representación. La máscara detrás de la que se esconden sus personajes produce la negación de la identidad o, al menos, de la visión única del sentido de la personalidad.

d) Por último traeré a colación algo interesante de ver entre los dos autores y es que ambos son productores de sus obras. Y por lo tanto de la dirección de los actores. En Brecht había indicaciones específicas para la representación y Almodóvar traslada su propia ambigüedad a la identidad de sus personajes. Al mismo tiempo, en el caso de Brecht, que no vivió la época de explosión de los medios de

comunicación masiva pero sí su comienzo y su utilización con fines políticos, es importante ver cómo sus obras se emparentan con la estética del cine o la televisión. De alguna manera ligado a la Escuela de Frankfurt por ideología, explota la posibilidad de los medios de comunicación en el sentido de que sus obras se construyen a partir de centrar la atención en la secuencia y no en el desenlace. Esto permite al espectador *engancharse* en cualquier momento y no depender del final. Asimismo, en el film de Almodóvar, el argumento está construido a partir de la perspectiva y del uso del *flashback*. De esta manera nuestra perspectiva sobre los hechos se va ampliando a medida que vamos teniendo mayor conocimiento de qué fue lo que realmente sucedió hasta que el final se desencadena de manera brusca. Pero estructuralmente, la película se centra más sobre el argumento que sobre el desenlace y este desenlace, a su vez, refuerza la idea de una historia circular al dejar entrever la posibilidad de apertura de un nuevo relato a partir del encuentro de Alicia y Marco.

Como contrapartida de Brecht, Almodóvar es hijo de los medios de comunicación masiva y su influencia es patente dentro de sus películas. Hay dos puntos fundamentales en donde esto se ve de manera clara:

- Crítica constante hacia la televisión y su poder de manipulación de las masas. Normalmente la televisión aparece parodiada dentro de su obra.
- El tema del spot publicitario presente en sus películas. Este elemento lo acerca a la cultura pop a la vez que es otra forma de distanciamiento.

En resumen, este trabajo intentará demostrar, a partir de la Teoría del Distanciamiento, cuáles son los medios de los que se vale Almodóvar para conseguir que se produzca el extrañamiento en el momento de la violación de Alicia. Como consecuencia de este extrañamiento, logrado a partir del uso de diferentes técnicas del Teatro Épico (ficción dentro de la ficción, problemas en la representación de la Realidad, peso del drama sobre el procedimiento), Almodóvar logra manipular el juicio ético del espectador, subvirtiendo la interpretación de los hechos.

CAPÍTULO II

2. CAPÍTULO II

2.1. EL AUTOR

Una biografía, una ubicación del autor y de su obra dentro de un marco sociocultural no siempre es un arma segura para la interpretación. Ya la escuela Estilística que relacionaba directamente las vivencias personales con la producción artística ha quedado un poco relegada para dar cabida a nuevas escuelas donde aspectos más técnicos de la obra son tenidos en cuenta para su decodificación.

Sin embargo –no en todos los casos, claro– muchas veces no podemos aislar al autor y su obra de su experiencia vital. En definitiva, en cada obra hay una experiencia personal que se pone en marcha. A veces de manera más solapada, otras veces en forma explícita. Lo cierto es que una obra, biográfica o no, es siempre hija de su época más allá del genio artístico que la haya creado y sobre todo, más allá de que sus efectos sean inmortales.

En este sentido reconoceremos dos tendencias:

- Cuando los autores son producto de su tiempo al igual que sus obras, es decir, sus obras deben ser leídas según los parámetros socio-culturales en los que fueron concebidas;
- Cuando los autores son producto de su tiempo pero sus obras, por su temática y su tratamiento de las cosas, trascienden la temporalidad y pueden ser leídas incluso siglos después sin que su mensaje original se haya degradado en absoluto. Esto es lo que llamamos un clásico. Por eso cuando hablamos de Shakespeare o de Cervantes hablamos de clásicos. Porque *El Quijote* o *La Tempestad* trascienden su época y muestran un profundo conocimiento de la naturaleza humana que hace que el mensaje quede intacto y siglos después lleguen a nuestras manos con la misma vitalidad que tenían en el momento de ser escritos.

Hemos pensado en la forma de hacer una biografía de Pedro Almodóvar que no sea sólo descriptiva. Creo que muchos hechos de su biografía han tenido una incidencia concreta y notoria en su forma de hacer cine. Incluso, hay momentos de su vida que ha plasmado en sus películas de forma evidente.

Su educación católica, su condición social, su carácter manchego han tenido una resonancia obvia dentro de su cosmovisión (GARCÍA DE LEÓN, 1989, 25). Hemos intentado recopilar, a través de diferentes biografías y estudios sobre su obra, los rasgos más característicos de su vida, aquellos que – de alguna manera– han condicionado, o mejor dicho, impulsado su forma de hacer cine.

*En un lugar de La Mancha de cuyo
nombre no quiero acordarme...*

Miguel de Cervantes

2.1.1. Su origen rural

La apelación continua a La Mancha como origen de su cosmovisión no constituye solamente un nostálgico recuerdo de sus orígenes y su vida infantil. Es como pensar en Piazzolla y dirimir que su procedencia porteña es sólo un dato biográfico que en nada incide en la música que ha compuesto. Evidentemente, el origen, el lugar de nacimiento implican una forma de pensar que, aunque no condicionada, determina el carácter y la obra del autor.

Basta con dar una vuelta por La Mancha para definir gráficamente lo que peyorativamente se conoce como la *España profunda*: pobreza, atraso social, subdesarrollo, emigración. La Mancha es un ámbito rural. Rural a secas, sin ningún añadido folclórico que lo acompañe.

Este hecho es un primer dato importante y asombroso del carácter de este director. El cine español, como sucede en general en todas partes del mundo, cuenta con una *elite* de directores que, dentro del marco de la sociedad, se nos presentan como intelectuales. Un dato sociológico es que las *elites*, cualquiera sea el marco donde ejercen su poder, son eminentemente urbanas. Cuando pensamos en directores

españoles, nos encontraremos con que la mitad de ellos ha nacido en Madrid o en Barcelona.

En el caso de Almodóvar hay un movimiento que va desde lo rural hasta lo urbano. Desde su pueblo Calzada de Calatrava en La Mancha hasta Madrid posmoderna. Estos dos extremos, lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto van a ser dos constantes en su obra. Paralelamente, Almodóvar muestra sin ironía ese paisaje rural y lo traduce para la gente de la ciudad que a través de él lo logran entender.

2.1.2. Cultura religiosa

Si pensamos en la época en que transcurrieron los años escolares de Almodóvar, comprenderemos que la cultura religiosa era absolutamente ineludible. Más teniendo en cuenta el extracto social al que él perteneció. Esta omnipresencia de la Iglesia preconiliar en la vida de la España de Franco ha sido motivo de “inspiración” de muchos artistas. Paralelamente no se puede entender la historia de España si no es a la luz de la historia de la Iglesia en ese país.

Almodóvar tuvo, indefectiblemente, la influencia de esta religión en su vida. Igual que de todas las tradiciones españolas ligadas al franquismo. Como a estas tradiciones, que forman parte junto al catolicismo de la identidad de España, Almodóvar subvierte el sentido de la religión apoderándose de ella, de su iconografía, y haciendo una relectura posmoderna. En primer término se apodera del *Kitsch* inmanente a la iconografía religiosa española; en segundo término, su concepto de religión, de devoción, es traspelado al plano de las relaciones humanas. La religión queda supeditada a la carnalidad y la superficialidad. No hay interiorización, ni culpa, ni psicologización de los problemas religiosos.

2.1.3. Cultura urbana

Abandona su pueblo, Calzada de Calatrava, a los dieciséis años y llega a Madrid.

Allí se convirtió en una de las figuras claves de la cultura urbana que se inició tras la muerte de Franco y que se conoció como la *movida*¹.

Su aprendizaje fue autodidacta y esto tiene dos razones fundamentales: la carencia de medios económicos para afrontar los estudios pero principalmente porque la escuela de cine había sido clausurada por el gobierno porque la consideraban caldo de cultivo de *rojos*.

Lo que realmente nos interesaría destacar de la asimilación de Almodóvar a la vida urbana madrileña es que él consigue manejar a la perfección los dos códigos culturales que mencionamos antes: el popular y el culto. Ésta es una clave para entender toda su obra. Confluyen en sus películas dos registros completamente distintos a la manera de los carnavales de la Edad Media (BAJTIN, 2005, 16). Consigue esto gracias a la capacidad de observación de la sociedad y de la clase media en particular. Posiblemente haya adquirido gran parte de esta habilidad en sus años de trabajo como administrativo en Telefónica de España.

2.1.4. Empleado de Telefónica

Almodóvar ingresa como empleado de Telefónica con un puesto adquirido a través de oposiciones realizadas para la administración pública. Trabajar en la administración pública española no es en absoluto un trabajo cargado de responsabilidades². Pudo funcionar para él como una suerte de beca que le permitió mantenerse en la ciudad y hacer cine.

¹ *Movida* es un término coloquial utilizado en España, más comúnmente en Madrid. El diccionario de la Real Academia Española nos da las siguientes definiciones: f.coloq.: alboroto, jaleo; f.coloq.: juerga diversión.

² Me viene a la mente una pequeña secuencia de un programa de gran éxito de la televisión española que se emitía por la cadena Antena 3: *Aquí no hay quien viva*. Cuando un grupo de vecinos se dirigen a la oficina del ayuntamiento para reclamar por los baches de la vereda, se encuentran con un guardia de seguridad que les anuncia que no queda nadie en la oficina porque ya son las tres de la tarde. Reproduzco el diálogo:

VECINO: ¿Cómo? ¿Es que por la tarde no trabajan?

GUARDIA: No, cuando no trabajan es por la mañana. Por la tarde no vienen.

Para ilustrar al funcionario español que nos recordará con una sonrisa a la “empleada pública” de Antonio Gasalla, tan representativa de la burocracia argentina.

2.1.5. Educación sentimental

Leyendo algo sobre la infancia de Almodóvar, la mayoría de las veces contada por él mismo, caeremos en la obvia comparación del director manchego con el escritor argentino Manuel Puig. Sobre todo en el autobiográfico personaje de Toto, el protagonista de *La traición de Rita Hayworth* (PUIG, 2002b). Como Puig, Almodóvar también creció fascinado por las grandes estrellas de Hollywood y esto se vio plasmado en sus filmes. No sólo por la alusión de estos actores sino por la forma de plantear su cine: en las escenografías, los vestuarios y en la forma de entender el sentimentalismo.

Podemos decir que Almodóvar se ha volcado mucho hacia el género del melodrama y lo ha resignificado a través de una pseudo ironía. La presencia del bolero en películas como *Entre tinieblas* (1983) o *Tacones Lejanos* (1991), remite a la forma del melodrama y renuevan el recuerdo de las figuritas que coleccionaba en su infancia con la imagen de las estrellas de Hollywood. También el bolero y el melodrama están ligados a lo femenino, que tiene preponderancia absoluta en su filmografía y que también está asociado a su vida infantil y el recuerdo de su madre y su hermana en el pueblo manchego y la vida de un niño vista con ojos femeninos. Evidentemente, esta visión está muy presente en su obra, lejos de la visión patriarcal y por momentos machista que se esperaría de un niño criado en un pueblo español durante el franquismo.

Esta educación sentimental ligada al melodrama, tiene también que ver con el sentir popular que posteriormente ligaría a la cultura urbana madrileña, muchas veces a través de personajes muy sofisticados como Becky del Páramo, el personaje interpretado por Marisa Paredes en *Tacones Lejanos*.

A través de esta opción Almodóvar toma distancia del estereotipo del director de cine. El cineasta español era hasta entonces un personaje de la cultura –como Saura o Berlanga– y un intelectual que reflexionaba acerca de la situación histórica y política de España. Almodóvar se distancia de este arquetipo a través de su característica asimilación de la cultura rural en la cultura urbana³.

³ En Argentina se produce un fenómeno similar, relacionado con la dictadura que gobierna al país entre los años 1976 y 1983. Las películas que se rodaban en esa época tienen un espejo en la llamada “españolada” de la época franquista. Superada la dictadura en el año 1983, el cine argentino produce películas de notorio tinte político relacionados con la historia cercana del país. Hasta el reciente *boom* del cine argentino existió esta polarización tan marcada entre comedia ligera (aquí no se acuñó el término

El bolero y el melodrama, como afirma García de León (1989, 54), simbolizan estos dos campos de referencia tan importantes en Almodóvar que son coyunturales desde un punto de vista sociológico:

- La forma de afectividad de las clases bajas;
- El mundo de las mujeres y la forma femenina de los afectos. Las mujeres son presentadas como más dependientes emocionalmente y, por consiguiente, tienen más registros para sobrevivir.

2.1.6. Almodóvar y la Movida madrileña

La movida madrileña fue un círculo de gente que estaba ligada entre sí por vínculos de amistad, afinidades culturales y por asistir a los mismos cenáculos urbanos (GARCÍA DE LEÓN, 1989, 56). Él supo vincularse muy bien en su llegada a la ciudad con este tipo de gente y hasta convertirse en un icono de esa época. De hecho, son muy pocas las personalidades que consiguieron trascender la moda y que hoy en día siguen en el *ruedo*, se me ocurren artistas como Alaska, que continúa su carrera y se ha convertido en un icono *gay*⁴.

Como comentamos antes, Almodóvar poseía casi por instinto la facilidad de moverse en un registro social, el urbano posmoderno, que nada tenía que ver con el de su infancia y su crianza. Esto evidentemente le facilitó mucho el terreno.

2.1.7. El personaje

Almodóvar es siempre noticia porque él se ha convertido en un personaje mediático, lugar que supo ganarse muy bien en la farándula española dadas sus continuas declaraciones a la prensa, muchas de ellas polémicas. Esto lo ha mantenido a lo largo de su trayectoria. Aún siendo un director ya consagrado, esta veta popular que

“argentínada” pero pudo haber valido) y el filme comprometido (*La historia oficial*, *La noche de los lápices*, por nombrar sólo dos).

⁴ Nuevamente, trazaré un paralelo para intentar describir un poco mejor el fenómeno de la *movida*. En Argentina pasó algo similar en la década de los 80. Movimientos como el rock nacional tomaron una trascendencia inesperada y surgieron grupos que nada tenían que ver con el rock de protesta de las décadas anteriores. *Viuda e hijas de Roque Enroll*, *Virus*, *Los abuelos de la nada*, *Los Twist* fueron bandas que lograron expresar a través de su música los años alborotados inmediatamente posteriores a la dictadura militar de 1976. Una de las premisas de estas agrupaciones, por lo que fueron muchas veces vistas con recelo por los “clásicos” del rock nacional, era vaciar de contenido político las letras.

lo convierte en caldo de cultivo para la “prensa rosa”, le ha servido siempre como trampolín publicitario para todas las películas.

En esta pose, el director manchego se desliga del estereotipo del profesional del cine. Además –como hablábamos antes– el trabajo de posproducción en sus filmes es fundamental. Sus películas han estado siempre rodeadas por una ola de publicidad, dada no sólo por la expectativa que crea el lanzamiento del “nuevo filme de Almodóvar” sino también por la ocasión de verlo a él como el más internacional de los personajes de la farándula española. Hasta el propio acto de rodar es un hecho de información continua⁵. En esta constante exposición en los medios, Almodóvar habla no sólo de sus filmes, también de sí mismo y la prensa le pide opiniones sobre los más diversos temas.

La obra y el personaje son, entonces, objeto de atracción para el periodismo. Según García de León (1989, 63), este fenómeno se debe a distintos factores:

- La ruptura con la idea dominante de procedencia y de formación. Recordemos que Almodóvar es un personaje criado en un pueblo de España, para más datos en un pueblo de La Mancha y que nunca recibió ningún tipo de formación formal acerca de cine o comunicación.
- Sus pautas de conducta rompen con el rol social de este tipo de profesionales, más encastrados en el estereotipo de intelectuales comprometidos con la alta cultura.
- El propio director se convierte en un icono: la presencia o aprobación de Almodóvar es suficiente para indicar cuándo algo es moderno.

Como resultado de todos los factores que expusimos anteriormente tenemos a un director de cine y artista de las características de Pedro Almodóvar. Ha conseguido a través de un lenguaje personalísimo distanciarse de todos los prototipos y de las formas de hacer cine de los directores españoles de su época y da una visión completamente distinta de España hacia el extranjero.

Su conexión con el gran público y su éxito comercial ha sido asociada por García de León (1989, 66) a la relación del público con el cine español de entonces. Como ya hemos hecho referencia en este trabajo, existía una serie de vicios y de lugares

⁵ Sucede algo similar con el director de cine estadounidense Woody Allen. En el momento de escribir este trabajo se encontraba en Barcelona rodando su último filme y la prensa (no sólo del corazón) hacía un seguimiento diario del rodaje.

comunes en que el cine español había caído de manera indefectible. En primer lugar y como era de esperarse, el tratamiento recurrente (aún hoy) a toda la temática relacionada con la Guerra Civil Española y la época de la dictadura franquista. En segundo lugar, el tratamiento reiterado de los problemas familiares y de la pareja burguesa. Estas temáticas tuvieron dos vertientes: un cine marcado por el discurso ideológico y político y un cine de asfixiante intimismo.

Existe una forma de comedia surgida en la España franquista y anterior a la comedia picante de los años del *destape*, que es la típicamente conocida como *españolada*. Aquí se retrata de forma frecuente la historia del muchacho del interior (o el *paleta*, como se diría en España despectivamente) en un tono peyorativo y burlesco para con la cultura rural, además de recurrencia permanente a una serie de *clichés* que los cineastas urbanos tenían para con la cultura rural.

En este sentido los filmes de Almodóvar suponen una novedad absoluta, aunque también ha sido favorecido por una coyuntura del cine español que –como la misma sociedad– había sufrido fuertes cambios relacionados con la apertura de España al panorama internacional.

2.2. VISIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SUS FILMES

Uno de los rasgos que se desprenden de sus personajes y las situaciones que éstos atraviesan es el evidente desquiciamiento de las pautas y de los roles sociales.

Existe en su obra una mezcla de realismo y surrealismo. Realismo en tanto que extrema los rasgos y caricaturiza las situaciones para lograr un distanciamiento y por ende una visión más crítica y analítica de la realidad; surrealismo en tanto que hay un desajuste de los moldes sociales.

La sociedad española ha sido siempre muy machista. Como ya hemos mencionado con anterioridad, sus circunstancias lo han llevado a que su mundo referencial estuviera más próximo al universo femenino. Esto puede ser constatado en la ausencia casi sistemática de las figuras paternas. Aunque la maternidad esté lejos de estar idealizada, las mujeres suelen ser las protagonistas de sus filmes porque según el director tienen un registro más amplio que los hombres. Aunque si bien ellas pueden estar independizadas en lo económico, cosa que no era habitual en la época de Franco,

Almodóvar las somete a una dependencia amorosa y emocional que muchas veces, las más, son capaces de sobrellevar y superar, como en el caso de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Como dijimos con anterioridad al hacer referencia a su educación religiosa, el catolicismo está presente en muchos sus filmes. Más allá de la presencia de personajes religiosos concretos, la referencia a la religión va más allá al lograr asimilar la iconografía haciendo de la religión una costumbre más de la vida

En las décadas anteriores a la aparición del cine de Almodóvar e incluso hasta el día de hoy, el cine español ha estado fuertemente marcado por la censura y principalmente por el franquismo y la Guerra Civil. Almodóvar fue original porque por primera vez aporta al cine español una salida completamente diversa y lo más destacable de esto es que actúa como si Franco nunca hubiese existido.

Sin embargo, como afirma García de León (1989, 154), si echamos una mirada detenida sobre su filmografía, comprobamos que no se desliga completamente de la temática del pasado. Pero acaba con la mirada convencional sobre esos aspectos del pasado a través de personajes que despoja del “españolismo” para observarlos desde perspectivas completamente diferentes.

Un tema recurrente, a propósito de lo afirmado con respecto al tratamiento de la tradición española, es aquel que se refiere al tópico del “retorno al pueblo”. Tema no sólo tratado por Almodóvar sino también por otros autores, donde se pone al pueblo como un *locus amoenus* en contraposición con la despersonalizada ciudad. Almodóvar, amante de la ciudad, toca este tópico por momentos con una sonrisa socarrona como lo plasma en el personaje de la abuela en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), en donde esta mujer vive ponderando su vida en el pueblo e intenta acercarse a cualquier cosa que la haga recordar a esos tiempos. No es casual que esta apología del pueblo se produzca en una película de neto corte neorrealista. Si bien hay una suerte de rechazo hacia la vida de pueblo en las primeras películas del autor, en donde abogaba por una Madrid ultra-moderna, hacia el final vuelve la figura del *pueblo* muy renovada y muestra que el autor pudo reconciliarse con esa parte de su pasado. Ya el pueblo no es un lugar retrógrado e inhóspito sino el lugar de regreso cuando la vida en la ciudad abruma.

- En *Átame* (1989), Ricky quiere que Marina conozca su pueblo y es ahí donde huye cuando Marina lo deja. Ella no sabe donde buscarlo y piensa en los recuerdos de Ricky por ese pueblo ya deshabitado. Allí se reencuentran y se vuelven juntos a Madrid.
- En *La flor de mi secreto* (1995), Leo busca en su pueblo natal un refugio a la soledad de la ciudad. Abandonada por su marido, engañada por su mejor amiga, Leo regresa con su madre al pueblo en donde haya la paz que estaba buscando.
- En *Volver* (2006), el pueblo –como había sido Madrid con anterioridad– se transforma en un protagonista más. El título nos marca una reconciliación de Almodóvar con su pueblo natal. Volver al pueblo es regresar a los orígenes, a la historia familiar perdida; es refugiarse de la agresividad de una ciudad que ha crecido y evolucionado desproporcionadamente con respecto a las ciudades del interior.

El tópico del regreso al pueblo ya está presente –y curiosamente también hablando de La Mancha– en el célebre relato de Cervantes. El regreso a ese lugar que se quiere olvidar se torna indispensable para la reconstrucción de la propia identidad. Y el Quijote regresa a su pueblo a morir. Después de ver su sueño frustrado en su largo camino, vuelve derrotado al pueblo donde mueren con él sus ideales.

Almodóvar es el director que mejor pudo interpretar la renovación de la mentalidad española luego de la muerte de Franco.

2.3. CLASIFICACIÓN DE SU CINE

Siempre surge la pregunta, al querer calificar el cine de Almodóvar dentro de alguna categoría, acerca de considerar su obra como *cine de autor*. Evidentemente si consideramos que es *cine de autor* aquel que logra plasmar el universo interior de un cineasta, un universo particular que de alguna manera se mantiene constante a lo largo de su trayectoria, entonces es sin duda *cine de autor*.

No sólo se trata de la repetición de ciertos tópicos de los que hemos hablado con anterioridad sino también de las formas plásticas que se ponen en juego y que tiene que ver también con la forma de promoción, los carteles, los decorados. Muchos críticos

hablan de la creación de una “poética marginal” en relación a la aparición de personajes drogadictos, homosexuales, travestidos, etcétera. Sin embargo no creo que sea la marginalidad una intención por parte del autor aunque de momentos la impresión sea ésta.

Su cine se caracteriza por la complejidad en la sencillez, su habilidad para jugar con los géneros y, por sobre todo, el escape sistemático de los estereotipos.

Los personajes gozan de una autonomía absoluta. Es un actuar que no conoce la represión y muchas veces hacen cosas que muchos harían de no existir un impedimento legal o una sanción de algún tipo.

En el melodrama siempre ha habido buenos y malos, ahora no puedes mostrar a los personajes tan simplemente. No hay gente buena y gente mala, todo es más complejo (VIDAL, 1990, 228).

También esta declaración es un puntapié para definir otra de las características principales de su obra y que, como dijimos con anterioridad, presuponen la creación aunque sea ficticia de una moralidad diferente.

Cuando analizamos un personaje como Benigno, sentimos que su mundo dista tanto del nuestro que es incalificable. Este personaje se mueve tan cómodamente dentro de sus normas, que para el espectador desaparece cualquier tipo de marco referencial para juzgar sus acciones. Esto hace que finalmente, a pesar de sus actos, siga siendo digno de nuestra compasión.

Vamos a hacer una clasificación dentro de la filmografía de Almodóvar. La división de su obra en etapas nos servirá para ver cómo ha evolucionado su cine desde los comienzos hasta la actualidad y cómo esa evolución hacia un cine cada vez más europeo ha coincidido con su interés en temas cada vez más universales.

Cada etapa de su obra tiene características estéticas específicas.

2.4. ETAPAS

Apoyándonos en la secuenciación que ha formulado Sasa Markus (2001) y agregando apreciaciones propias, vamos a caracterizar las etapas que se pueden distinguir en la obra de este cineasta.

a. Etapa Pop (MARKUS, 2001, 37)

- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)
- *Laberinto de pasiones* (1982)

Sociológicamente hablando, esta etapa tiene un marco de referencia cultural evidente y clave: el destape español. Se conoce como la época del destape los años inmediatamente siguientes a la muerte del dictador Francisco Franco, que coincide con la apertura de España hacia las tendencias artísticas europeas.

La capital, Madrid, se convirtió en el estandarte de este movimiento de liberación cultural. Europa entera vuelve sus ojos hacia la capital renaciente y las generaciones más jóvenes viven el desenfreno de los primeros años de democracia. Esta repentina conversión de Madrid en una capital ultra moderna fue noticia en todo el mundo y fue bautizada como “la movida madrileña”.

En este contexto Almodóvar filma su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, película plagada de técnicas pop y fiel reflejo de la Madrid desenfrenada de principios de los ochenta. Ya en su primer largometraje, aún cuando su estilo no estaba bien perfilado y su técnica nos resulte verdaderamente caótica, podemos vislumbrar algunos de los temas que estarán presentes a lo largo de toda su carrera: la amistad, la sexualidad, las drogas.

Características fundamentales de su primera etapa son la trivialidad de la trama y el despunte del gusto por lo *Kitsch*, que también será un punto clave en la obra posterior.

Para ir relacionando nuestra hipótesis con los comienzos de su cine nos acogeremos a una técnica importante: el uso del lenguaje publicitario. Esta técnica resulta distanciadora ya que hay una fuerte parodia hacia los anuncios convencionales. Por un lado, servirá como *gag* el anuncio de las bragas *Ponte*, en donde un corto publicitario nos anuncia las cualidades de esta ropa interior que absorbe la orina y perfuma el cuerpo. El *gag* está presente en la parodia a los típicos comerciales de ropa interior que suelen mostrar a una estereotipada mujer ingenua, pero que

paradójicamente sale en ropa interior en el anuncio. El *slogan* de esta ropa rezaba “Hagas lo que hagas *Ponte bragas*”.

El distanciamiento del que hablábamos con anterioridad vendrá por dos lados diferentes. En primer lugar al insertar un corto de ficción dentro de la misma ficción. En segundo lugar porque el uso de la parodia genera siempre un distanciamiento al burlar a la realidad distanciándose de ella. El hecho fundamental y, por consiguiente, lo que crea este grado de distanciamiento es que nos permite asociar el hecho a la realidad pero desde el lado más absurdo.

Otra característica de esta primer etapa en la ruptura de los tabúes sobre sexualidad tan arraigados en la España franquista. Si bien, esto se mantiene a lo largo de su carrera, al principio la provocación se realiza de una manera más deliberada, aunque su fin no sea escandalizar. Por ejemplo:

Pepi, Luci y Bom son un grupo de amigas adolescentes, casi podríamos compararlo con un grupo de amigas de las telecomedias sobre adolescentes que hoy en día pululan con tanto éxito en las pantallas de todo el mundo. Hasta ahí, nada nuevo. Si pensamos que Pepi es una adolescente que intenta vender su virginidad y que Luci y Bom son una pareja homosexual sadomasoquista, la visión sobre este grupito risueño debiera cambiar sustancialmente. Pues no, y esa es una de las claves de sus personajes. Ellas no son unas desequilibradas mentales y los espectadores no las ven de esta manera porque su creador, su autor no las juzga y no lo sugiere desde ningún punto de vista. La inadecuación, concepto sobre el que volveremos más adelante y sobre el que se ha extendido Moles (2000, 71), es una de las técnicas más utilizadas conceptualmente en su cine: el esquema narrativo (la historia de tres amigas adolescentes en su proceso de formación) está hecho con un material inadecuado. El director hace la vista gorda sobre este tema y nos presenta a los personajes de la manera más natural posible. De aquí surgirá un concepto sobre el que también nos extenderemos más adelante: de esta inadecuación entre forma y contenido nace el *camp*.

Ya adentrándonos un poco en el tema de los personajes que aparecen en esta primera etapa podemos apreciar una característica interesante. Todos los personajes principales tienen rasgos patológicos tipificados y esto se dará a menudo en todos los filmes. Luci es masoquista, Sexilia es ninfómana, etcétera. Sin embargo todos cuentan

con la posibilidad de manipular la enfermedad de forma racional. Si Freud decía que una persona con una patología determinada llegaba a curarse al tomar conciencia de su perturbación, y a la vez decimos que los personajes controlan dichas perturbaciones, deducimos por consiguiente que el hecho de comportarse de tal o cual manera resulta de una elección personal y no de una patología. Con lo cual sus trastornos no se curarían con ayuda clínica. De aquí deducimos otro rasgo presente en su primera etapa y que se extenderá hacia las posteriores: la autodeterminación de los personajes como seres que son dueños absolutos de sus destinos. Al espectador se le muestra un personajes de tal y tal característica y el espectador debe aceptarlo y seguir adelante. Los rasgos psicológicos no sirven para deducir el comportamiento de los personajes.

Resumiendo, la primera etapa en la filmografía de Almodóvar se caracteriza por:

- a) Mostrar la etapa cultural que nació de la explosión post-franquista que se desarrolló en toda España y que en Madrid se conoció como *La Movida*.
- b) Aparición de los temas principales de su filmografía: sexualidad, amor, amistad, drogas.
- c) Perfilar a grandes rasgos la forma de composición de sus personajes.
- d) Comienza a esbozar lo que será luego la toma y subversión de los valores tradicionales de España.

b. El Melodrama (MARKUS, 2001, 50)

- *Entre Tinieblas (1983)*
- *¿Qué he hecho yo para merecer ESTO?(1984)*
- *Matador (1986)*
- *La ley del deseo (1987)*

La etapa pop de Almodóvar se esfuma cuando la movida comienza a perder su fuerza. La escena artística cambia y Almodóvar se vuelca hacia el melodrama.

Para empezar, nos gustaría destacar que Almodóvar cambia radicalmente de género en esta nueva etapa y lejos de querer parodiarlo, hace una reconstrucción del género y lo subvierte. Hay una verdadera inversión del modelo si se piensa en los

melodramas clásicos aunque, como analizaremos más adelante, su intención es reformular los valores tradicionales. El melodrama, en diferentes épocas históricas, fue el género que por excelencia establecía y representaba las pautas de la moral clásica.

Ejemplificando lo anteriormente dicho basta con leer cualquiera de las novelas de su compatriota, la asturiana Corín Tellado. Sus novelas –la gran mayoría posteriormente adaptadas a la televisión– constituían el modelo de la moral española en la época de Franco, sobre todo en relación al papel representado por la mujer en dicha sociedad.

Almodóvar adapta dicho patrón genérico usurpando el género y modificando dichos valores por los suyos propios. Así podemos ver que uno de los temas centrales que podemos enumerar de los melodramas, el tópico del amor-pasión salvador, está presente en *Entre Tinieblas*. Sólo que la inadecuación –una vez más presente– hace que dicho amor-pasión se presente en la relación entre una monja y una cantante de variedades. Hay que tener cuidado en este caso con confundir la intención del autor con nuestra interpretación de dicha relación. Almodóvar no intenta parodiar el melodrama sino reinventarlo con los valores modernos.

Como mencionábamos al principio el hecho del melodrama está intrínsecamente relacionado con la presencia de la música como personaje dentro de las películas. Una de las características que desarrollaremos más adelante cuando exponamos la teoría del teatro épico será la importancia de la música que se coloca dentro del plano de la diégesis para narrar acontecimientos a la par que los personajes. En *Tacones Lejanos* (1991), mientras Rebeca está en la cárcel sospechada del asesinato de su marido, su madre Becky del Páramo se encuentra dando un concierto en el teatro que se emite por la radio. Becky dedica la canción *Piensa en mí* a su hija, y ésta tiene la posibilidad de escucharla en la cárcel. Esta canción funciona en la economía del filme como una suerte de diálogo que resume la contradictoria relación entre madre e hija.

Se ahonda sobre recursos ya utilizados como la presencia del lenguaje publicitario y se empieza a utilizar uno de los recursos de distanciamiento más explotados por el cineasta: el film que vuelve sobre el hecho cinematográfico. Esto no es sólo plausible en *Hable con ella* sino también en muchos de sus largometrajes. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. En

un momento del filme, Pepi se decide a filmar la historia de amor entre Luci y Bom y les dice que tienen que “representar su personaje”. Vemos que no sólo la cita meta cinematográfica de querer hacer una “historia de la historia” sino que, además, las indicaciones de Pepi expresan un poco la estética de Almodóvar⁶.

Uno de los recursos que ya había utilizado y que se repiten con mayor intensidad en esta etapa es el entrelazamiento de las historias de los personajes. El espectador cree que los destinos de los personajes convergen en una misma historia por casualidad. La abundancia de personajes en sus filmes hace que se pueda imaginar una historia paralela e independiente de la principal que prácticamente podría llevarlo a la creación de una película aparte. En este sentido también podemos hacer referencia a un metalenguaje cinematográfico ya que cada historia secundaria puede interpretarse como una pequeña historia dentro de la trama principal.

Con respecto a la creación de los personajes podemos hablar de la inadecuación a la que nos referíamos con anterioridad y a algo que destacábamos de la primera etapa: la ausencia de juicio moral sobre los caracteres. No podemos juzgar a los personajes por sus actos, la integridad de la historia no lo permite, su significado total borra la relevancia de los juicios particulares a favor de la impresión final que nos causa un determinado personaje. Hacemos mucho hincapié en este aspecto ya que será una de las herramientas de la que nos valdremos para justificar la ausencia de juicio moral en el personaje de Benigno de *Hable con ella*.

c. La Modernidad (MARKUS, 2001, 66)

- *Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)*
- *¡Átame! (1989)*
- *Tacones Lejanos (1991)*
- *Kika (1993)*

Nuevamente podemos asociar una etapa de su filmografía a un contexto social bien determinado: los años 90. La década de los noventa nos presenta el fin del discurso

⁶ Nota del autor: la puesta en abismo es un recurso típicamente posmodernista.

quimérico y el afianzamiento de la sociedad burguesa., proceso que ya había comenzado en los años 80. Bastará repasar el espectro de los artistas tanto nacionales como extranjeros para constatar que el desenfreno que supuso la década del 80 desembocó en un aburguesamiento general de los artistas. El individualismo se transforma en el parámetro clave de la nueva década.

Este individualismo es un punto de referencia para el análisis de las películas de Almodóvar generadas en los años 90. La sociedad que servía como sostén, el grupo de referencia en el que se amparaba el ser humano se esfuma. En la película de David Lynch *Terciopelo Azul* (1985) se plantea la clave para comprender la producción del cine almodovariano de los 90: se muestra la incapacidad de las instituciones sociales para ayudar al hombre. El individualismo es, por ende, efecto de la transformación de la sociedad y del hombre abandonado a su suerte como consecuencia del exceso de libertad.

Los personajes y sus autores distan mucho de lo que pudo ser el cine neorrealista italiano en donde la crítica hacia las instituciones era deliberada. En los años 90 el desinterés del sistema por el individuo es un hecho y los personajes lo aceptan sin intentar criticarlo. Los personajes no se auto compadecen. Si quieren sobrevivir tienen que valerse de su propio ingenio. Nuevamente y aún con más fuerza se recalca la autodeterminación de los personajes. Desaparece el grupo de referencia que en alguna medida aparecía en las primeras creaciones. El individuo está librado a su suerte.

En la película moderna no hay héroes verdaderos. El héroe clásico, con todos sus atributos de grandeza y en quien se proyectaban los ideales de una determinada comunidad, deja de existir en la época posmoderna. Una de las características principales de esta época es la relatividad, la decadencia de los valores y de la moral absoluta. No hablamos de decadencia de valores con un tono crítico sino simplemente descriptivo. La posmodernidad implica una decadencia de valores en el sentido en que tradicionalmente eran entendidos: como representantes de una verdad absoluta. La posmodernidad elimina esta configuración de la moral y admite los personajes carezcan de valores absolutos a nivel ontológico (ni totalmente buenos, ni totalmente malos) y la presencia del individualismo del que hablábamos hace que no tengan que luchar por la

salvación de un bien colectivo sino que deban resolver sus asuntos personales sin la colaboración de ningún sistema.

En esta etapa el autor continúa con la línea del melodrama pero introduciendo elementos de la comedia clásica. En *Mujeres* esta evidente relación con el teatro hace que por momentos se rompa la ilusión de ficción.

Como decíamos, Almodóvar subvierte el género una vez más para conformar al héroe moderno, lleno de cavilaciones, imperfecto y arrojado a la creación de su destino en un mundo de valores relativos. Esta etapa se caracteriza porque sus películas terminan con un final feliz, en definitiva, el triunfo del héroe moderno por sobre las adversidades. Sin embargo, el Bien que gana la partida es una fuerza que se presenta en discordia con el Bien como hubiera sido simbolizado en las obras clásicas. Esto parte, básicamente, de que uno de los valores importantes del melodrama que se encuentra subvertido en este filme es el de la oposición binaria entre bien y mal. Así, en *Átame* tenemos un final feliz: la secuestrada se enamora del secuestrador y viven felices para siempre. Este final, que en una película del cine institucional acabaría con el secuestrador acribillado por la policía y la restitución de la víctima a su familia, es un caso típico de la subversión de la que hablamos.

Volviendo a la cuestión de las patologías, nos encontraremos en las obras de Almodóvar muy presente el tema de la locura. Los personajes mentalmente desequilibrados nunca faltan pero siempre son mostrados como motivos impuestos por la sociedad. Al igual que la moral tradicional, que constituye un motivo decadente, la salud mental de algunos de los personajes se nos presenta como algo natural. *No existe una vida normal. Existe sólo la vida* (MARKUS, 2001, 75).

Y una vez más haremos hincapié en la falta de psicologización de los personajes de sus películas. Normalmente el perfil psicológico no se corresponde con la personalidad y la forma de actual del personaje. Ricky es un secuestrador, Rebeca una asesina y Benigno un violador. Ninguno se nos muestra como mala persona.

d. La Sublimación (MARKUS, 2001, 81)

- *La flor de mi secreto* (1995)

- *Carne Trémula* (1997)
- *Todo sobre mi madre* (1999)
- *Hable con ella* (2001)

Estas películas se caracterizan por la fuerte tendencia hacia la estilización y por dejar el elemento *Kitsch* tan explotado en el pasado en un segundo plano.

Hablamos de sublimación porque las historias se desarrollan un plano completamente distinto, el grado de estilización del que hablábamos ayuda a desarrollar este concepto. Los elementos simbólicos se vuelven más abundantes y su cine –en general– gana mucho más en sutilezas.

Siguiendo la línea del melodrama, en esta cuarta etapa se cumplen muchas de las premisas que citamos anteriormente pero aquella desmesura con la que empezó su filmografía se presenta asombrosamente reducida a *gags* o como contrapuntos del drama central. No en vano, las cuatro películas que hemos englobado en esta etapa son dramas con algún contrapunto de comedia.

Los temas que trata se vuelven mucho más universales y trascendentes. El personaje principal de esta nueva etapa será la soledad y todas sus consecuencias, sobre todo la incapacidad de comunicarse con los semejantes.

La falta de psicologización vuelve a ser evidente y nos interesa a efectos de este trabajo el personaje de Benigno. Nuevamente se nos plantea una vacilación a nivel moral ya que Almodóvar logra despojar de los rasgos negativos el perfil psicológico de un violador.

e. La introspección

- *La mala educación* (2004)
- *Volver* (2006)

Almodóvar retoma en estas dos películas tópicos que había dejado de lado hace tiempo para recrear las historias enrevesadas de sus comienzos. Aquí se retoman dos

asuntos muy importantes para su cine, que son el tema de las raíces y de su educación religiosa.

Sin embargo, sin obviar la fuerte estilización de su etapa anterior, introduce un rasgo de distanciamiento que resulta evidente en las dos películas y que está presente aunque en menor medida en *Hable con ella*: los límites entre la realidad y la ficción.

Habiendo intentado hacer una breve clasificación de su obra cinematográfica, llegamos a la siguiente situación:

- Problemática en la configuración de los personajes.
- El tema de la inadecuación tanto para la creación de los personajes como para el desarrollo de los géneros.
- La presencia casi constante del lenguaje meta-cinematográfico.
- La repetición de los temas principales.

En definitiva, y a modo de síntesis, podemos decir que la constante fundamental en la obra filmica de Almodóvar radica principalmente en lo que desarrollaremos como *la problemática de la representación*, que estará presente en todos los órdenes y en cada una de las etapas. Este punto será analizado, como ya hemos consignado en el título de este trabajo, en el film *Hable con ella*, donde veremos cómo este problema se relaciona de forma intrínseca con la teoría del distanciamiento.

2.5. INFLUENCIAS

Querer encuadrar a Almodóvar dentro de una escuela cinematográfica determinada es tarea ardua y complicada. Hay autores como Antonio Holguín (1994, 30) que aseguran que Almodóvar ha recibido influencias de directores como Buñuel, Bardem, Berlanga, Warhol, Saura. Sin embargo el estilo desarrollado por el manchego es completamente único dentro del cine español y mundial.

En la década del 1970, el cine español toma dos caminos diferenciados:

- El Cine Culto: representado por la *Escuela de Barcelona* o *Cine Independiente*. Esta escuela hace el llamado “cine personal o de autor”.
- El cine comercial que era el preferido por el gran público y que ocasionó muchos males al cine español y esa mala reputación que ha sufrido por mucho tiempo. La conocida *españolada* es como podríamos definir vulgarmente a este

tipo de cine. Paralelamente el cine argentino también padeció de este tipo de producciones en donde aparecía Palito Ortega cantando su repertorio. El término *argentinada* no ha surgido como definición sociológica de este tipo de películas pero bien hubiera valido la calificación. También ha costado recuperar la reputación, tal como sucedió con el cine español.

Uno sentiría la tentación de colocar a Almodóvar en la primera categoría: cine de autor. Es acertada desde el punto de vista de que sus películas son características de su forma particular de hacer cine. Sin embargo, el camino a la abstracción sólo aparece en las últimas producciones y aún así no llega a ser su cine un cine culto.

Con esto queremos decir que su visión de la realidad y su forma de representarla han sido completamente innovadoras y han marcado terreno para otros cineastas que vinieron detrás. Aun aceptando las influencias, su obra es completamente inédita.

Esto tiene otra causa que a nuestro entender –a pesar de que muchos críticos insisten en resaltarla– no es tan decisiva ni relevante para analizar su forma de hacer cine. El hecho de que no haya recibido una educación formal en una escuela. Es un autodidacta ya que la Escuela de Cine había sido cerrada por la censura.

Acostumbrados como estamos a analizar las obras de los artistas sabemos que el hecho de que tal o cual escritor hayan recibido una educación formal es lo de menos. Sin ir más lejos, el máximo exponente de la literatura argentina, Jorge Luis Borges, también fue un autodidacta.

Una vez que había tomado el truco a la cámara fue cuestión de pulir la técnica.

Antonio Holguín, como apuntábamos antes, descubre algunas influencias en la obra de Pedro Almodóvar que nosotros intentaremos analizar a continuación.

a) Nouvelle Vague o Cinema Verité (HOLGUÍN, 1994, 51):

Es una corriente cinematográfica surgida en Francia, que se caracterizó en rodar con pocos medios y con cámara al hombro todo el entorno, con personajes reales, a veces actores, a veces gente de la calle.

Esta corriente tuvo su origen en el neorrealismo italiano. Las películas italianas tienen como característica mostrar la problemática de los sectores más empobrecidos de

la sociedad. Almodóvar nunca fue particularmente adepto al cine social. Aún cuando hay críticos que apuntan a *¿Qué hecho yo para merecer esto?* como una película ligada al neorrealismo, la intención de Almodóvar no fue la crítica social.

La línea es muy delgada ya que la condición social de Almodóvar ha sido un desencadenante tanto estético como temático para su cine y coincidiremos en observar que hay una tendencia clarísima del director a mostrar colectivos marginales, sin embargo no creemos que se pueda hablar de cine social.

Almodóvar es el mentor y quien ha pintado mejor en muchos largometrajes a la clase media-baja española. Y la ha elegido no sólo por su identificación sino también porque los fines estéticos encontraron en esta capa de la sociedad la forma de cristalizarse.

Almodóvar es el director para quien la vulgaridad se ha convertido en una forma de plasmar su arte. Esta vulgaridad torna las situaciones y los personajes tan inimaginables e imprevistos que se alejan de la mirada del espectador y las transforma en hecho estético.

b) El *sketch* (HOLGUÍN, 1994, 58):

El entremés o *sketch* y la música funcionan de forma paralela. La imagen y la música se complementan creando un todo indivisible.

La música ha sido también un elemento muy utilizado por Brecht para sus obras de teatro (BRECHT, 2004, 253). La música puede ocupar el lugar de diálogos y puede sugerir a veces de manera más bien explícita. En *El círculo de tiza caucásico* (BRECHT, 2005b) los personajes cantan. Cantar no es precisamente una forma cotidiana y espontánea de expresarnos en una situación cualquiera. Brecht usa el canto para reforzar el carácter teatral y artificial de la obra. Almodóvar hace otro tanto y el canto –en su filmografía– está muy ligado al melodrama que ha cultivado con pasión.

En *Tacones Lejanos*, Becky del Páramo dedica una canción desde el teatro a su hija Rebeca que la escucha desde la cárcel. El bolero *Piensa en mí* que canta Becky no sólo es una alusión a la relación madre e hija sino que verdaderamente se transforma en monólogo en boca de Becky.

La música se usa como explicación sentimental de los personajes. El amor, la desesperación, la pasión, la ternura. No sólo crea un clima sino que es esencial para la comprensión del filme y sin ella el guión estaría incompleto.

c) El melodrama clásico de Hollywood.

El término melodrama significa “música y drama”. La música del texto que acentúa las emociones y en el cine crea una batalla entre opuestos como el amor y el odio; el Bien y el Mal; la luz y la oscuridad. Las películas deben movilizar al espectador y convertirse --antes que nada-- en experiencias emocionales.

El melodrama clásico de Hollywood ha sido para Almodóvar una fuente de inspiración a la hora de pensar su propio universo. Como ocurrió con la obra de Manuel Puig, también la obra de Almodóvar está teñida por la presencia de las grandes heroínas de Hollywood y --como en la literatura de Puig-- también hay una fuerte subversión de los cánones del melodrama clásico. Por esta razón, podemos trazar un paralelo entre la producción almodovariana y la filmografía del director alemán Douglas Sirk. Esta subversión también se encuentra en este autor, quien hace del melodrama una metáfora de la decadencia de los valores de la clase media. Y como un componente adicional, también Sirk hace uso del distanciamiento para ponernos a raya de que todo aquello que vemos en el cine es falso. Sobre este tema hizo el alemán fuerte hincapié a través de los falsos decorados, los colores brillantes y las luces fuertes y teatrales. La estilización total era uno de los objetivos que Sirk quería lograr. Otro paralelo que podemos trazar entre los dos directores es la predilección por los personajes femeninos ya que, según Sirk, las mujeres son los mejores vehículos para demostrar las emociones. En resumen, al igual que Almodóvar las películas de Sirk nos presentan la subversión del melodrama, según el crítico Tag Gallagher (2005, 4) existen en Sirk dos tipos de melodrama:

- Melodrama Blanco: los personajes imponen sus deseos a pesar del dolor;
- Melodrama Negro: los personajes se dejan dominar por sus deseos y se dejan llevar por la lujuria.

Estas dos vertientes también están presentes en Almodóvar.

d) Los filmes de Alfred Hitchcock:

De Alfred Hitchcock no sólo es un manifiesto admirador, sino que ha tomado uno de sus elementos claves: el crimen como disparador de la trama. Hay varias películas de Almodóvar en donde el melodrama sigue siendo una de las lecturas -- incluso la principal-- pero el cine policial se entremezcla en la ya mencionada hibridación genérica para aportar un matiz más a la interpretación. Vemos que esta visión se constata en *Tacones Lejanos* o *Matador*, sólo por poner un par de ejemplos. Yendo un poco más lejos, podemos citar uno de los recursos que utilizaba Hitchcock para la creación de sus policiales: el *mcguffin*. El *mcguffin* es un elemento u objeto que acapara la atención del espectador y en torno al cual gira la historia, aunque su importancia es irrelevante y sólo sirve de vehículo para avanzar en la trama, aunque en un principio puede parecer relevante. El elemento que distingue al *mcguffin* de otro tipo de excusas argumentales es que es intercambiable. Un ejemplo del uso de este recurso lo podemos encontrar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde la acción se desencadena a partir de que un grupo de terroristas chiítas quieren cometer un atentado en Barajas.

e) La cultura *gay-camp*:

Sobre este tema volveremos en el capítulo siguiente, pero nos adelantamos diciendo que la influencia de la cultura *gay-camp* en la filmografía de Almodóvar es evidente y notable. Además esta sensibilidad se ve reflejada a partir de los constantes guiños a autores como Manuel Puig o Tennessee Williams.

2.6. ALMODÓVAR Y LA CONDICIÓN POSMODERNA:

Al introducirnos en una definición filosófica de la obra de Pedro Almodóvar nos encontramos con dos cuestiones:

1. Su condición posmoderna
2. Cómo influye esta condición en su obra

Antes de continuar nuestra exposición, quisiera establecer el concepto de lo que entendemos como posmodernidad, ya que será un término al que se hará referencia recurrentemente a lo largo de este trabajo. Para lograr una aproximación al concepto de posmodernidad tomaré como base el pensamiento de Fredric Jameson (1991). El posmodernismo es un milenarismo inverso, donde las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación de fin: de las artes, de las clases sociales, de las ideologías (JAMESON, 1991, 15). Algunos de los conceptos que Jameson enumera como característicos del posmodernismo son:

1. **La expansión de la cultura de la imagen:** esto se relaciona --según Jameson-- porque la antigua oposición Hombre/Naturaleza, ha sido reemplazada por Hombre/Tecnología (1991, 59).
2. **La ruptura en la cadena de significantes en los mensajes que aísla al individuo de la historia:** Jameson habla del carácter esquizofrénico del posmodernismo en tanto se produce una ruptura en la cadena de significantes y --por consiguiente-- la relación significante/significado es reemplazada por significante/significante (1991, 48). Hay por lo tanto una presencia de significantes puramente materiales que se encuentran desconectados en el tiempo.
3. **La fragmentación del sujeto:** Jameson alude a la desaparición del modelo hermenéutico (1991, 26), con lo cual, como veremos más adelante, se produce un quiebre en la capacidad de representación de la imagen, fundamentalmente a nivel simbólico, por lo que la gran oposición semiótica significante/significado, queda también anulada (29). Como los conceptos de soledad y alienación ya no son compatibles con el posmodernismo se utiliza un nuevo concepto que es el de la fragmentación del sujeto (31). El sujeto se descentra y pasa de la estructura del capitalismo clásico y la familia nuclear a disolverse en la burocracia administrativa (31).
4. **La dilución de la Historia:** la contemporaneidad se diluye y le permite al espectador recibir la narrativa fuera del tiempo histórico real; hay una actitud

artística que se manifiesta en la “nostalgia del pasado” y en la parición de las modas *retro* (1991, 39). Existe una crisis de historicidad que se manifiesta en la imposibilidad del ser humano en adaptarse a la velocidad del nuevo sistema mundial. El sujeto posmoderno no es capaz de procesar la Historia (47). La realidad es un conjunto de acontecimientos y no se puede establecer una distancia entre la cultura y el capital multinacional, ya que éste lo abarca todo. El nuevo espacio global es la verdad del posmodernismo (79).

5. **La relatividad ética:** la muerte de la ideología del sujeto implica éticamente que la maldad se ha convertido en un término disfuncional y ya nadie es exactamente malo. Se produce la anulación de los juicios morales absolutos (1991, 100).
6. **La ausencia de relaciones interpersonales:** la percepción del mundo a través de “pantallas” hace que el individuo entre en un proceso de enajenación del mundo circundante y --por consiguiente-- se aleje de todo tipo de relación interpersonal directa. Según Jameson hay una adicción a la cultura de la imagen que elimina todo tipo de proyecto colectivo (1991, 76).
7. **La cultura del *pastiche*:** la diversidad de estilos literarios, musicales y culturales es una consecuencia del derrumbe del estilo personal y trae aparejada la desaparición de las normas estilísticas y discursivas. Jameson habla del “discurso a través de las máscaras” (1991, 37) para referirse a la mezcla de todos los estilos característica de la posmodernidad.
8. **El hedonismo:** en el posmodernismo el principio de conducta es el goce de las “pasiones egoístas” sin ningún tipo de problema de conciencia debido a la supresión de las normas morales, ya que se ha puesto al individuo en el lugar que antes ocupaba Dios.
9. **Eliminación de la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas:** los posmodernistas se sienten fascinados con la paraliteratura que no se limitan a citar sino que se incorpora en sus propias obras (1991, 17).

Esta aglomeración de sentimientos contrapuestos, estéticas contradictorias y la diversidad de pensamientos y personajes hace que llamemos posmoderna a la obra de Almodóvar.

La España de los años 80, la que muestra el director en sus películas, es la figura de un país que ha colapsado en una transformación única y repentina. Como la función de un detonador, la muerte de Franco provoca la explosión de las libertades individuales, y el llamado período transición del que han hablado sociólogos e historiadores en el orden político, no existió en el orden cultural.

La posibilidad de expresión ilimitada que desencadenó la muerte del dictador trajo aparejado el quiebre del pensamiento monolítico tradicional de la vieja España y la condición posmoderna se hizo entonces explícita.

Además de todo lo que hemos citado con anterioridad hay un rasgo de posmodernidad que es la ausencia o reescritura de los relatos que consolidan el imaginario colectivo de una sociedad. Esto es precisamente lo que Almodóvar hace: rescribir la historia de España a través de la inversión de los relatos. Casi todos los tópicos que construyen el imaginario social español están reflejados en las películas de Almodóvar: la religión, la autoridad, el autoritarismo, la tauromaquia. Todos están reflejados con un sentido invertido, todos conviven como en un bazar para forjar un nuevo imaginario: el de la sociedad posmoderna y posfranquista.

CAPÍTULO III

3. CAPÍTULO III

3.1. LA PROBLEMÁTICA DE LA REPRESENTACIÓN. PLANTEO DEL PROBLEMA: CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

El primer planteo que nos hacemos cuando nos referimos a la problemática de la representación está relacionado con la pregunta de si la obra de arte debe ser una representación de la realidad.

Almodóvar, al crear su mundo, lo limpia de los lastres históricos y se separa a conciencia del cine realista hecho en España que tenía como eje central la Guerra Civil o la dictadura franquista. En este sentido, Husserl (EAGLETON, 1988, 73) decía que había que poner entre paréntesis al objeto real y dejar de lado el contexto de las obras literarias.

En sus comienzos, Almodóvar hizo películas como *Pepi, Luci y Bom* o *Laberinto de pasiones*, que estaban muy ligadas estéticamente a la *movida madrileña*. A partir de *Entre Tinieblas* los aspectos históricos y sociológicos quedan de lado. El universo creador del autor pasa a ser lo primordial. Para conocer este universo no tenemos que referirnos a nada que quede fuera de él, sólo atenernos a los aspectos de la conciencia que se manifiestan en su obra. Lo que nos lleva al análisis de la ausencia de referencialidad histórica en Almodóvar es que un filme, aún cuando su forma de construcción sea realista, no tiene por qué asemejarse a una realidad objetiva ni identificarse con un contexto socio-político determinado. Para Jameson (1991, 47), una de las características distintivas de la cultura posmoderna es, precisamente, la crisis de la historicidad

Frye afirma también que los sistemas deben expulsar todo tipo de historias que estén fuera de lo estrictamente literario (EAGLETON, 1988, 115). Insiste en la estructura verbal autónoma de la obra de arte que debe ser ajena a cualquier referencia fuera de ella misma.

En *El grado cero de la escritura* (EAGLETON, 1988, 104) Barthes habla acerca de los poetas simbolistas franceses del siglo XIX para los que escribir se había

convertido en un acto en sí mismo, desligándose de su significado social. Esta posición hedonista es la adquirida por Almodóvar.

Para acercarnos a la forma en que Almodóvar construye la realidad, analizaremos diversos elementos formales como el uso de los géneros, el lenguaje, etcétera, que nos darán una idea global sobre su obra. A la vez, muchos de estos elementos contribuyen al ejercicio de distanciamiento que creemos constante en su filmografía.

Desde el punto de vista genérico, las obras de Almodóvar se mueven en el binomio de la comedia-realismo y en donde la *tragicomedia* es la nueva categoría a la que se atiende la posmodernidad por la ausencia de los héroes para los que todo era fatalidad y predestinación (BRECHT, 2004, 56). Frye hace hincapié en dos tendencias de la literatura: lo cómico, que concilia al héroe con la sociedad y lo trágico, que lo aísla de ella (TODOROV, 1981, 5). Por lo tanto en su obra hay aislamiento y hay integración. *Hable con ella* es la historia del aislamiento de un individuo, Benigno, que llega a los límites de la psicosis, es decir, de la ruptura total con la realidad y la referencialidad. A su vez, Lydia y Alicia se encuentran en este mismo aislamiento por cuestiones de salud y en Marco se plantean los problemas de comunicación habituales entre los seres humanos.

En otras películas, como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que genéricamente constituye una comedia de corte clásico, es donde mejor se plantea la resolución de la trama principal a partir de lo que Frye (EAGLETON, 1988, 114) llama la “integración humana”. En el final, Pepa regresa a su piso habiendo superado su problema sentimental con su ex pareja y encuentra en la terraza a Marisa que se había quedado dormida por los somníferos que Pepa había echado al gazpacho. Allí comparte con ella el secreto de su embarazo y se produce un restablecimiento del equilibrio que parecía perdido desde el comienzo.

Hay, además, una reescritura del melodrama que se basa en la desaparición del binomio Bien/Mal, sobre todo a la hora de definir el perfil de los personajes. Esta reelaboración del melodrama nos lleva a otro de los puntos esenciales a nivel representacional: la subversión de la ley moral.

Una película como *Hable con ella*, que aún puede ser encuadrada dentro del melodrama, abandona por completo la visión maniqueísta en pro de una precisa perfilación psicológica del personaje. Nadie puede ser única y exclusivamente culpable de todo.

La construcción melodramática puede ser analizada bajo la luz de lo que Jacques Derrida (1989, 387) expuso acerca de los opuestos privativos. Las oposiciones binarias fundamentales en que está basado nuestro sistema de valores son inexactas ya que los opuestos no existen realmente sino que cada término de una antítesis queda inherente en el otro. De esta forma los textos realistas que apuestan a la lógica de la moral tradicional acaban por ponerse en un aprieto.

En el siglo XX, autores como Brecht comienzan a poner en tela de juicio la ideología burguesa sobre el carácter “representacional” del signo. Se entiende que nuestras referencias acerca del mundo y –más que nada– de nuestra sociedad están verdaderamente influenciadas por la moral burguesa que ha determinado la significación de algunos signos.

En Occidente el lenguaje de poder siempre ha sido la ley, a diferencia de Oriente donde tuvo más preponderancia la religión o la magia. En Occidente, como afirma Amícola (2000, 195), existe un reverenciamiento hacia esa ley pero al mismo tiempo se lucha contra ella. Todos los movimientos de protesta tienen un concepto bien definido de lo que es la ley.

Este hecho tiene vital importancia para la realización de nuestro trabajo ya que la historia central de *Hable con ella* tiene como protagonista a una infracción grave de la ley. Nuestra época constituye un momento de crisis para las categorías de la realidad y la representación y, por ende, para el establecimiento de cuáles son esas leyes comunes a todos los pueblos, por lo menos en Occidente.

El proceso actual se relaciona con la aparición de nuevos términos clave como por ejemplo el deseo, concepto dejado de lado en el mundo occidental por la influencia de la religión cristiana. La incorporación de nuevas formas de entender la realidad, mucho más matizadas que en la época de nuestros antepasados, hace que de a poco la comprensión del mundo en términos binarios vaya desapareciendo hasta dar paso a la relatividad, que es una de las características claves de la época posmoderna.

El posmodernismo es una nueva forma de concebir la Otredad, no ya en términos de exclusión, sino en términos inclusivos.

La desaparición de las oposiciones también será de suma importancia a la hora de analizar la forma de composición de los personajes. Las formas de sexualidad “inclusivas” como la homosexualidad o el travestismo son utilizadas de forma recurrente en la obra de Almodóvar.

Las inclinaciones sexuales en sus películas no son problemáticas porque el deseo individual está por encima de cualquier limitación social

Una de las formas estéticas utilizadas por Almodóvar para configurar sus personajes es el *camp*. El *camp* en lo genérico es inseparable de la cuestión del travestismo, que surge a raíz de la sexualidad invertida, del deseo de expresar la sexualidad de la forma en que se siente.

Todos los personajes se presentan con una dualidad que en el caso del travestismo es evidente. En *Hable con ella* el personaje ambiguo es Benigno. Almodóvar juega con el estereotipo homosexual para enfocar su personaje intentando engañar al espectador.

A continuación, analizaremos los diferentes componentes de la obra de Almodóvar que consideramos esenciales para la construcción de la realidad.

3.2. LOS PERSONAJES

3.2.1. La percepción moral

María Hernández (2004, 20) expone una idea de Nietzsche que puede ser perfectamente aplicada a la forma en que Almodóvar construye sus personajes: ver la moralidad como un empobrecimiento de la vida. Los personajes de Almodóvar son amorales.

Nietzsche dice que la raíz de la moral tradicional está en el pensamiento socrático que en un momento de la historia logra imponerse en Occidente. *Y allí estalla de nuevo, una vez más, la íntima rabia reconcentrada contra aquel pueblecito presuntuoso que se atrevió en todas las épocas a catalogar de “bárbaro” todo lo no nativo* (NIETZSCHE, 2007, 152). Estos valores son útiles a una sociedad cuando hay en

ellos una verdad para esa sociedad. Cuando los valores dejan de representar esa verdad decaen. El eje del pensamiento posmoderno radica en la posibilidad de relativizar los valores y romper con el pensamiento monolítico. La relatividad implica la incorporación del punto de vista. Benigno se inscribe y se concibe dentro de los valores de la España ultramoderna. El mundo no le es hostil aunque él lo sienta así porque su forma de ser es muy solitaria y tiene problemas para comunicarse con los demás. Paradójicamente, logra mantener una “relación” con su paciente que está en coma. Crea un sistema de valores, paralelo, que le permite encontrar razones para justificar esta relación con Alicia. Así se nos presenta un hombre inconsistente desde el punto de vista moral porque comete una infracción gravísima para la sociedad en la que vive que es violar a su paciente. Esta es la gran dificultad que se le presenta al espectador. Discernir con qué parte de Benigno hay que comulgar. Acá es cuando el ojo de ese narrador extradiegético actúa intentando desdramatizar y contar la historia de la violación como una gran historia de amor. Este dilema, este discernimiento moral que Almodóvar nos plantea también forma parte de este proceso de distanciamiento que influye de forma determinante en la percepción del personaje.

En otros largometrajes del director hubo asesinos o secuestradores que salieron “bien parados” de estos papeles porque el director ha mostrado simpatía hacia ellos y el sentimiento naturalista que generarían en el espectador fue revertido. Esta actitud responde a una moral marginal y posmoderna: los buenos no son al ciento por ciento buenos, ni los malos al ciento por ciento malos sino que se intenta llegar a la conclusión de que el personaje ha obrado así por algo, es decir, se muestra el “procedimiento”.

Como señalamos antes, Derrida (1989, 387) dice que nuestro discurso está irreductiblemente ligado a un sistema metafísico de oposiciones que dominan la cultura occidental. Nuestra moral está conformada de esta misma manera. El bien y el mal, lo femenino y lo masculino y otras tantas oposiciones básicas son el eje de la cultura y la moral que dominan nuestra mente y nuestra forma de concebir el mundo. *La oposición naturaleza-cultura es la oposición congénita de la Filosofía. A partir de la oposición physis/nomos, physis/techne, aquella ha sido traída hasta nosotros a través de toda una cadena histórica que opone la “naturaleza” a la ley* (DERRIDA, 1989, 389).

De esta forma cuando nos enfrentamos con una trasgresión a las leyes morales actuamos de cualquiera de las siguientes formas:

- Juzgamos de acuerdo a estas leyes si un acto es moral o no.
- Si las condiciones están dadas, nos distanciamos de este hecho ya que la justificación implicaría una identificación con el personaje y, por ende, una peligrosa subversión del orden establecido, un *statu quo* que debe permanecer intangible para el beneficio de la sociedad.

En este contexto y como forma de explicar también al personaje de Benigno citaré nuevamente a Derrida que trae a colación un concepto de Foucault sobre el tema de la locura (1989, 36). Foucault dice que la locura es aquel estado vibrante en que nos encontramos antes de ser capturados por el conocimiento. Es una cuestión, según Derrida, de escapar a la trampa de la objetividad, que consistiría en escribir una historia de la locura que no estuviese domesticada, la locura antes de ser paralizada en las redes de la razón clásica (DERRIDA, 1989, 40).

Almodóvar construye en la figura de Benigno el retrato de un psicótico que se caracteriza por la posesión de un lenguaje que –sin llegar a transformarse en algo ininteligible– toma las dimensiones de un fenómeno personalísimo donde la razón tiene poco que ver. Creemos que en la posmodernidad hemos llegado a un momento en donde el concepto de *locura* como *ausencia de razón* (DERRIDA, 1989, 40) ha sido dislocado, sin embargo cada vez hay un mayor anclaje en la razón y aún cuando se esté –según muchos especialistas– produciendo el resurgimiento de las religiones, éstas siempre tendrán un componente moral importantísimo que servirá para contener la sensación de confusión en la que se vive actualmente.

Derrida regresa al concepto de la oposición binaria cuando arremete contra los postulados de la moral de la Grecia Clásica, que simboliza en la figura de Sócrates. La moral clásica se reasegura a sí misma –dice Derrida– a partir de la exclusión de su contrario, es decir, constituyendo al contrario como un objeto diferente de ella de forma que al darle una entidad determinada puede protegerse y deshacerse de ella. La moral clásica, según Derrida, reduce la locura al silencio. *Sócrates y su postulado sobre una especificación de la Edad Clásica, cuya razón se reaseguraba a sí misma a través de la*

exclusión del contrario, es decir, constituyendo al contrario como un objeto del que hay que protegerse y liberarse, con el fin de silenciarlo. (DERRIDA, 1989, 48)

Si analizamos un poco más detenidamente la situación de Benigno en el filme, también tomaremos nota de que su psicosis cada vez lo va alejando más de la comunicación con los demás seres humanos y se va encerrando en su silencio. El único interlocutor que –él cree– tiene es la comatosa Alicia, que desde luego no lo escucha ni le responde. De forma que este aparente diálogo se transforma en un monólogo. El problema es que este silencio al que debe enfrentarse Benigno día tras día, hace que su propia construcción discursiva tome para él dimensiones de verdad y termine creyendo que aquello que verbaliza es realmente lo que sucede en la realidad exterior, cuando en realidad forma parte de su alucinación.

La situación por la que atraviesa y por la que nos hace atravesar Benigno es lo que podríamos llamar la unión de estos opuestos privativos, más concretamente del binomio Mal/Bien. El llegar a un distanciamiento nos permite no juzgar sus actos de forma contundente y por ende, poder experimentar lo que los filósofos orientales ya sabían hace milenios: que en el Bien siempre hay algo de Mal y que en el Mal siempre hay algo de Bien.

3.2.2. Ausencia de la visión social

En los filmes de Almodóvar nunca hay una lectura “social” de los personajes, sacando el caso de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*

Esto está vinculado a su falta de interés histórico que se inscribe dentro de las características de la posmodernidad enunciadas por Jameson (1991, 47). En general, todas sus películas carecen de contexto sociopolítico.

3.2.3. El voyeurismo

Otra característica de muchos personajes de Almodóvar es el *voyeurismo*. *Situaciones, miradas y objetos están en función de lo que se ve a través de la propia óptica de los personajes y sus complicados entramados personales* (HOLGUÍN, 1994, 115).

En gran medida creemos que el *voyeur* es un personaje moderno porque representa la soledad y la impersonalidad de las grandes ciudades. Esta soledad es contradictoria, ya que estamos rodeados de gente y todos conocemos la vida privada de los demás. La crítica mordaz hacia la televisión está relacionada con el *voyeurismo*.

La televisión está pensada para saciar las necesidades que todo ciudadano medio tiene dentro. Los personajes que miran y consumen la televisión que muestra Almodóvar son personajes *voyeur*. La pequeña burguesía española con su iconografía de lo *Kitsch* y su moral pueblerina (aún viviendo en las grandes ciudades) es una sociedad *voyeur* que gusta de espiar a través de la televisión en la vida privada de la gente.

Muchos son los personajes que cumplen con estas características en su filmografía. Sólo por enumerar algunos: el policía que espía hacia la ventana de Pepi, la Madre Superiora del convento de *Entre Tinieblas*, Ángel en *Matador*, que vigila los movimientos de la novia de Diego, Ricky que termina secuestrando a Marina.

En *Hable con ella* tenemos las dos vertientes de este *voyeurismo*:

- La parodia/crítica hacia la “telebasura”: Un fiel reflejo de la necesidad de consumo de la morbosidad de las vidas privadas de los demás, rasgo que Almodóvar considera típico de la clase media española. En este caso, la presentadora de este programa está encarnada por Loles León y la víctima es Lydia, la torera. A pocas horas de que esta última vuelva a los ruedos, va a un programa de televisión para hablar sobre la corrida. La presentadora, sin embargo, insiste en preguntarle acerca de su ruptura con el también torero Niño de Valencia. A pesar de la resistencia de Lydia a hablar sobre el tema, la presentadora se vuelve cada vez más agresiva e insistente sobre este punto hasta lograr que Lydia abandone el estudio.
- El segundo rasgo de *voyeurismo* que podemos encontrar en este filme está encarnado por el personaje de Benigno. Benigno vive justo enfrente de la academia donde Alicia toma clases de ballet. La espía todos los días desde el balcón de su casa hasta que un día decide seguirla. Cuenta con la suerte de que Alicia pierde la billetera en la calle. Él la persigue

hasta la puerta de su casa para dársela. La segunda vez que ve a Alicia es cuando pide una cita con su padre que es psiquiatra. Allí, una vez que sale de la consulta, se acerca a la habitación de Alicia y nuevamente curiosear entre sus cosas. Alicia se ha convertido para él en un personaje fetiche y decide llevarse de esa habitación una hebilla que encuentra sobre una estantería. La tercera noticia que recibe sobre Alicia es que la ha atropellado un coche. Desde que entra en la exclusiva clínica privada en la que Benigno es enfermero, éste se dedica a su cuidado de forma abnegada. La cuida más que su propio padre al que sólo vemos una vez en el hospital.

El rasgo de *voyeurismo* en el personaje de Benigno es un síntoma de su soledad. Su enamoramiento de Alicia, su entrega total a una persona completamente desconocida es irracional aunque comprensible en una persona que vive fuera de la realidad, como encerrado en su propio universo, donde Alicia lo escucha desde su coma, donde las relaciones humanas están más simplificadas que en la vida común.

A la vez debiera ser indicio de la construcción homo-social de un personaje que va formando una imagen para que los demás crean que Alicia no corre riesgos en sus manos. Este rasgo de *voyeurismo* debiera ser un alerta para el espectador que es el único que lo conoce. La construcción de un ser homo-social le da rienda suelta para escapar de las sospechas de la gente.

3.2.4. Gusto por los personajes femeninos

Críticos como Antonio Holguín (1995, 59) pudieron ver con claridad que el gusto por la temática femenina lo ha tomado Almodóvar de la comedia norteamericana.

Nosotros agregamos que este interés por el mundo femenino también es una consecuencia de su entorno familiar y social. Almodóvar se ha desvelado como un profundo conocedor del alma femenina.

Según el propio director la mujer tiene un mayor sentido de la solidaridad y de la amistad, es en sí más íntegra que el hombre, tiene mayor capacidad para vivir sus sentimientos y dramáticamente es más aprovechable. *A mí me interesa mucho esa cualidad errática de los personajes femeninos; porque un personaje solitario al borde*

de una crisis y sin un rumbo fijo siempre está muy dispuesto para empezar una aventura. Por eso narrativamente, quiero decir a nivel de ficción, es un personaje ideal para contar una historia (STRAUSS, 1995, 29).

Otra cosa que el autor saca a colación cuando se refiere al tema de la mujer es la capacidad de ésta para fingir. Cuenta como anécdota que en su pueblo su madre leía las cartas a sus vecinas analfabetas y muchas veces se inventaba parte de lo que la carta decía. Esto –según Almodóvar– lo hacía para que cuando había muchas malas noticias que leer se escuchase también alguna buena (POLIMENI, 2004, 30)

Esta capacidad de fingir puede relacionarse con el concepto de “máscara” utilizado por Bajtin (2005, 41) a propósito de los carnavales de la Edad Media.

¿Podemos hablar de Almodóvar y una visión femenina de la vida? Así lo han pensado otros autores en otros momentos de la historia: lo femenino como plenamente artístico aunque solapado por la autoridad machista.

Nietzsche habla de “lo femenino” como fuerza positiva que permite la revitalización de la cultura decadente. A partir de esta formulación libera el concepto de mujer de su servidumbre al discurso patriarcal (HERNÁNDEZ, 1995, 17).

Almodóvar –retomando la obra de García Lorca– pone a la mujer en el centro del discurso. Las mujeres de Almodóvar son femeninas, incluso los travestidos. Destaca de la mujer el ser pura teatralidad. Su estilo necesita de la figura compleja que le supone la mujer para poder desarrollar sus dramas. Benigno, como veremos más adelante, está configurado como un personaje femenino en donde los valores de la amistad y la solidaridad se manifiestan como en los grandes personajes femeninos de otras películas.

3.2.5. La marginalidad

Otro rasgo que caracteriza a sus personajes es la marginalidad. Locos, homosexuales, transexuales, mujeres, desfilan en la obra de Almodóvar de forma constante (GARCÍA DE LEÓN, 1989, 162) y los muestra de una forma natural (HOLGUÍN, 1994, 15).

El tema de la locura es tratado por Almodóvar como pura trasgresión (HOLGUÍN, 1994, 74) y normalmente son los locos sus personajes favoritos porque son los que viven fuera de la “normalidad”. Por otra parte, detrás de esa locura suele

haber una realidad dolorosa y una enorme soledad que intentan combatir. Ricky (en *Átame*) y Benigno son dos de estos personajes. Ellos ven con normalidad actos que son seriamente penados por la sociedad: el secuestro y la violación. Almodóvar los muestra como frutos de sus circunstancias. Circunstancias que hacen que consigan el indulto del espectador. Resulta más fuerte para el público la grandeza humana de estos personajes.

Uno de los temas principales en sus filmes será la redención de la marginación (HOLGUÍN, 1994, 219). Una observación que suelen hacer muchos críticos de cine es que la temática de sus filmes y los personajes tienden a ser oscuros y rebuscados. Sin embargo, en ese aparente callejón sin salida siempre hay una vía de escapatoria:

- En *Laberinto de pasiones* Sexilia es una ninfómana que no encuentra su norte en medio de la ebullición de la *Movida* y Reza Niro es un príncipe heredero homosexual que escapa de su país en busca de la fiesta madrileña. El encuentro de estos dos personajes hace que se enamoren y se reincorporen a la sociedad. Se muestra al amor como medio de redención.
- En *Entre Tinieblas* la marginalidad es absolutamente central. Desde el momento en que la orden de religiosas recibe el nombre de *Redentoras Humilladas* ya nos da la pauta de que estas monjas se dedican al cuidado de “pecadoras”. Desde el principio también se confirman estas sospechas cuando vemos que la Madre Superiora de esta comunidad busca acoger a Yolanda en el interior del convento. La Madre Superiora es a la vez homosexual y cocainómana. Cuando la Madre Superiora justifica su preferencia por mujeres como Yolanda, como Ava Gardner, Rita Hayworth, las “grandes pecadoras de la historia”, dice que gracias a ellas Cristo muere cada día para salvarnos.
- La marginalidad no está relacionada con la pobreza económica. Leo, la escritora de *La flor de mi secreto*, vive atada a la inexistente relación con su marido, un soldado que nunca ve y con el cual sostiene a la distancia una relación imposible. Leo es adicta a las pastillas para dormir y se escuda tras su segunda identidad, una famosa escritora de novela rosa llamada Amanda Gris. Nadie sabe la verdadera identidad de Leo. La

marginalidad está dada en este ser frágil aunque auto-construido, que intenta inútilmente salvar su matrimonio. Cuando se entera de que su mejor amiga la engaña con su marido intenta suicidarse utilizando pastillas aunque no lo consigue. La redención para ella llega con el regreso a las raíces, tópico que será desde entonces muy abordado por el autor. Leo se va una temporada al pueblo con su madre y encuentra en esa forma de vivir sencilla y amorosa el remedio para su caótica existencia.

Esta temática --como vemos a través de los ejemplos-- está muy extendida en la obra de Almodóvar. En *Hable con ella* son dos los personajes que comparten la marginalidad: Lydia y Benigno:

Lydia intenta hacerse a sí misma a través de la continuación de la profesión de su padre muerto. Casi borgeano, podríamos decir, es el comportamiento de este personaje. El pensarse a sí misma como la continuación de su padre, siguiendo sus pasos y a través de sus actos anular la distancia que la separa de su progenitor. La soledad de Lydia se refleja en esa tristeza siempre presente en su cara, en el temor – paradójico temor– hacia casi todas las cosas. Sin embargo es una mujer torero. Lydia no encuentra una salida para su vida, nada de lo que hace la satisface realmente. Como su padre, decide morir en el ruedo. Es un ser marginal porque no consigue amoldarse a la realidad, y la escapatoria, su redención, reside en la necesidad de morir, hecho que ratifica al elegir el toreo como profesión.

Benigno también es dueño de una soledad aunque menos trágica. Él no parece estar destinado a la muerte porque el sentido de su vida está siempre presente aunque su problema es que lo busca en cosas exteriores a él mismo. Primero en su madre enferma a la que cuida hasta su muerte, luego en la comatosa Alicia. Cuando los demás le dicen que lo de Alicia no puede ser es cuando su vida pierde sentido, sin nadie a qué cuidar no tiene otra elección más que la muerte.

3.2.6. La familia

Los personajes del entorno familiar son el germen de la mayor parte del cine de Almodóvar (HOLGUÍN, 1994, 78). La visión sobre la familia en sus filmes es

diametralmente opuesta a la que aporta sobre la amistad. La familia es normalmente representada como represora y catalizadora de la vida de los protagonistas. Sin embargo, este concepto fue cambiando a medida que el autor fue madurando. Veamos con algunos ejemplos cómo este tratamiento ha ido evolucionando.

- En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el padre de Pepi se desentiende de ella y su verdadera familia son sus amigos. Este es un tópico recurrente: la adopción de una familia alternativa. Los personajes aún cuando tienen su familia biológica, no es en ella donde se refugian ante los problemas sino en aquellos que conforman la familia postiza. Una familia posmoderna: aquella en la que los verdaderos lazos se forman en el vivir y no por relaciones de consanguinidad.
- En *Tacones Lejanos* hay una visión ambivalente, amor/odio entre madre e hija. Rebeca admira a su madre pero a la vez siente un enorme resentimiento hacia ella por no haberla cuidado lo suficiente. Becky del Páramo es una cantante exitosa que siente que ha opacado la figura de su hija y Rebeca le reprocha que siempre haya interpuesto su vida a la de ella. Sin embargo madre e hija se aman.
- *Todo sobre mi madre* es un caso emblemático de esta relación familiar de la que hablamos. Manuela se nos presenta como una madre esmerada y amorosa. Al perder a su hijo y verse sola en el mundo regresa a Barcelona donde había pasado su juventud a buscar al padre de su hijo muerto quien desconocía la existencia de dicho hijo. A la vez el padre ha devenido en transexual. Aquí podemos hacer dos observaciones, en primer lugar lo disfuncional que suele ser la presentación de la familia tipo. Normalmente los padres son represores o ineptos, o uno de los padres lo es, o no hay padres. En este caso la figura tan maternal de Manuela fue contrapesada con un padre transexual. En segundo lugar, Manuela ejerce de madre de este grupo de mujeres que encuentra en Barcelona, especialmente asume este rol con Rosa, cuyo hijo adoptará cuando ésta muera.

En *Hable con ella* las relaciones familiares se presentan de la siguiente forma.

- Lydia sigue los pasos de su padre que ha muerto arrollado por un toro. La familia de Lydia es muy unida pero el padre está ausente trágicamente y transmitiendo a su hija la profesión, transmite también la muerte.
- A Benigno su padre lo abandonó y marchó a Suecia donde formó una nueva familia. Sabemos que ha vivido con su madre hasta que ésta murió. No sabemos nada más de su familia biológica. Luego Alicia y Marco pasan a convertirse en la familia sustituta.
- Alicia es un personaje de madre ausente y de padre desentendido. Sabemos por algunos indicios que su padre es un psiquiatra prestigioso y adinerado (viven en un departamento de la calle Almagro en el barrio de Salamanca, uno de los más caros de Madrid). Esta ausencia de la figura materna está en gran parte cubierta por su profesora de ballet clásico, Katerina, que se ocupa de ella en todo momento. Benigno dice de Katerina: *la quiere (a Alicia) como si fuera una madre*.

El denominador común de los lazos familiares en este filme es, una vez más, la ausencia de la figura paterna y la adopción de una familia sustituta.

3.2.7. Personajes secundarios

Una de las características a la hora de configurar su personaje es la *perpendicularidad* (HOLGUÍN, 1994, 14), es decir, que los personajes secundarios lejos de ser tipificaciones, tienen una identidad muy definida y podrían ser objeto de nuevas historias. Holguín habla de una estructura coral en relación a la presencia de una tendencia a desviar la historia central haciendo que la trama se multiplique (HOLGUÍN, 1994, 67)

3.3. EL LENGUAJE

3.3.1. La insuficiencia del lenguaje

Los alcances y la efectividad del uso del lenguaje para la representación de la realidad ha sido uno de los temas más tratados en la literatura del siglo XX.

Luego de que Europa atravesase dos guerras mundiales el arte entero –no sólo las letras– sufrió una crisis de representatividad. El postulado fundamental sugería que las palabras estaban vacías de contenido y se planteó la necesidad de readecuar el lenguaje para poder expresar la nueva realidad que el mundo estaba atravesando.

Esto se vio plasmado también en la demás artes como podemos constatar en la gran cantidad de movimientos vanguardistas que surgieron como consecuencia de los efectos devastadores de la Primera Guerra Mundial.

Esta crisis siguió su curso hasta muy entrado el siglo XX y desembocó en lo que la sociología denominó posmodernidad, que continúa siendo la clave filosófica en la que se entiende la sociedad en estos momentos.

Como dijimos en el capítulo II, dos rasgos que caracterizan la posmodernidad son:

- La ruptura en la cadena de significantes (JAMESON, 1991, 49);
- La expansión de los medios de comunicación de masas que dificultan las formas de comunicación interpersonales (JAMESON, 1991, 76).

A pesar de la gran libertad de expresión que hay en los tiempos en que vivimos, Foucault (FOUCAULT, 1992, 12) dice que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que los dos tabúes presentes en la sociedad son la política y la sexualidad. *Todas las regiones del discurso no están igualmente abiertas y penetrables: algunas están altamente defendidas.* Particularmente la violación es un tema tabú en el sentido de que su tratamiento debe realizarse de forma muy cuidadosa por el grado de violencia que presupone.

Debido al alto grado de defensa que hay en el discurso sobre la sexualidad, existen numerosos enunciados acerca de ella por la ausencia de un consenso en la sociedad. La sexualidad, a diferencia de otros temas inherentes al ser humano, es construida discursivamente dentro de una misma sociedad de formas muy diferentes.

En el caso de España el discurso sobre la sexualidad presenta dos posiciones opuestas, una ligada a la libertad que se manifestó en los años del *destape* y de la *movida* y que está asociada al corte con la dictadura franquista. Y está el discurso sexual ligado a la moral religiosa católica, que lleva detrás el peso de los años de Franco y que aún hoy en día tiene mucho vigor dentro de la sociedad. En *Hable con ella* el

discernimiento sobre la sexualidad es mucho más complejo porque se habla, como dijimos con anterioridad, de un tema cuyo tratamiento resulta mucho más complicado que es la violación. La violación es probablemente la forma más violenta de atentar contra la integridad de la persona. Es muy difícil construir discursivamente este hecho. Tiene una magnitud similar a la de la muerte de un hijo y paralelamente se vive – aunque no sea de forma paranoica– con el miedo de que atenten contra la propia integridad, como el miedo de la pérdida de un hijo que también está siempre latente.

La forma de representar este hecho en cine suele apelar a la no representación, darlo por supuesto. En la obra cinematográfica de Almodóvar nos vamos a encontrar con dos violaciones. Y en ambos casos la forma de representación difiere una de otra pero tienen un denominador común que es la desdramatización:

- La violación de Kika en el filme homónimo se produce de forma tragicómica. Kika es violada en su casa y Andrea transmite en vivo esa violación por televisión. Kika no se muestra traumada sino que más bien le es indiferente.
- La violación de Alicia en *Hable con ella* se reproduce de forma simbólica a través de *Amante menguante*. La desdramatización también se manifiesta en el hecho de que Alicia no está consciente. El embarazo de Alicia está asociado directamente a su posterior recuperación. El niño muere justo antes de que ella despierte del coma. De esta forma el espectador relaciona que la “vida” que crece dentro de Alicia es la desencadenante de su propia “resurrección”.

3.3.2. El lenguaje como medio de comunicación entre los personajes

En cuanto al lenguaje como medio de comunicación entre los personajes, en el filme se nos muestra bajo dos formas:

- Lydia y Marco tienen una comunicación trunca. Cuando Lydia estaba aún consciente no podía comunicarse de forma efectiva con Marco. Esto lo vemos reflejado cuando ellos viajan en coche rumbo a Córdoba y se produce el siguiente diálogo:

Lydia: *Marco, tenemos que hablar después de la corrida.*

Marco: *Sí, llevamos dos horas hablando*

Lydia: *Tú, yo no* (ALMODÓVAR, 2002, 51)

Lydia quería decirle que había vuelto con el Niño de Valencia y Marco creía que estaba preocupada por el casamiento de Ángela, su antigua novia. No la deja terminar de hablar.

Se trunca por segunda vez cuando Lydia ya se encuentra en coma porque Marco carece, una vez más, de elementos para poder expresarle sus sentimientos.

- En el lado opuesto vemos la pseudo-relación entre Alicia y Benigno que inicialmente también se nos manifiesta como una comunicación truncada ya que Benigno está obsesionado con Alicia, a quien no conoce, y se acerca para hablar con ella. Sólo cruzan unas palabras antes de que Alicia sufra el accidente aunque la disposición a la comunicación de Benigno es diametralmente opuesta a la de Marco. Sin embargo su actitud cuando Alicia es ingresada en la clínica es la de querer establecer un contacto con ella que es ficticio ya que por las condiciones fisiológicas de Alicia no se puede llevar a cabo. Benigno se convence a sí mismo, de esta forma, de que la estrategia del monólogo es efectiva y que Alicia de alguna manera entiende lo que le está contando. Esta devoción absoluta que es la que conmueve al público y la que facilita el distanciamiento, lleva a Benigno a un error que el mismo espectador comete: creer que una entrega total por parte de Benigno hacia a Alicia equivale a una relación recíproca. *Alicia y yo nos llevamos mejor que la mayoría de los matrimonios*, le dice Benigno a Marco.

3.3.3. Lo culto y lo popular a través del lenguaje

Al analizar las motivaciones en la construcción del mundo de Almodóvar podemos traer a colación al mundo carnavalesco que supo plantear Bajtin. Bajtin –al hablar del carnaval en la Edad Media– plantea la posibilidad de coexistencia de lo culto con lo popular. Estos opuestos que podían cohabitar sólo durante la época de carnaval, por ser un período licencioso para las personas, son los dos antagonistas claves y principales en el universo almodovariano (BAJTIN, 2005, 16).

Una forma de canalizar esta mezcla entre lo culto y lo popular es a través del lenguaje como reflejo de una forma literaria dialectal: *el lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías* (BAJTIN, 2005, 21). Aún siendo sus personajes de mayor o menor cultura, su forma de hablar nunca es afectada sino que intenta en este sentido imitar la realidad sin que el contenido de las palabras deje –por eso– de ser poético. *El hecho de que los españoles no tengan problemas para sus expresiones gráficas, sean sexuales o escatológicas, también queda demostrado en las películas de Almodóvar, que tienden a usar un diálogo naturalista* (ALLISON, 2003, 58). En *Hable con ella* la recepcionista del consultorio del padre de Alicia vuelve del baño y atiende el teléfono. Una amiga la llama y ella dice: *Acabo de echar una mierda como un celemín, chica.*

Al intentar imitar la forma de hablar cotidiana, podemos trazar un paralelo entre Almodóvar y Manuel Puig. En *Boquitas pintadas* (PUIG, 2002) vemos un ejemplo de esta forma de narrar que se caracteriza por un lado porque Puig acomoda el lenguaje de cada personaje y lo hace consistente a su clase social. Así por ejemplo, Pancho el albañil habla como una persona de clase baja, Nené tiene todas las afecciones de un ama de casa sin suficiente instrucción. Por otro lado Puig hace mucho hincapié en la palabra escrita y así como Almodóvar tiene una marcada tendencia al lenguaje meta-cinematográfico, Puig tiene una marcada tendencia al lenguaje paraliterario.

La España de la Edad Media nos muestra que el lenguaje soez no ha sido un recurso moderno dentro de la literatura: *las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad* (BAJTIN, 2005, 22). Una obra cumbre dentro de la literatura medieval como *La Celestina* está plagada del lenguaje vulgar.

Cualquiera sea la clase social de sus personajes, todos se caracterizan por el uso de malas palabras. Y nunca tan bien utilizadas, en una economía que sólo a un puritano puede resultarle grosería porque no hay enunciado más preciso y consistente que una mala palabra en el momento adecuado, como expuso en su momento en el Congreso Internacional de la Lengua, Roberto Fontanarrosa. *Manejo muy mal el color, por ejemplo, pero a través de eso sé que cuanto más matices tenga uno, más puede defenderse, para expresarse, para transmitir, para graficar algo, entonces, ¿hay palabras, palabras de las denominadas malas palabras que son irremplazables, por*

sonoridad, por fuerza, algunas incluso por contextura física de la palabra? No es lo mismo decir que una persona es “tonta” o “zonza” que decir que es un “pelotudo” (FONTANARROSA, 2004).

3.3.4. Uso del lenguaje publicitario: los *mass media* y el distanciamiento

Como señalábamos antes, uno de los rasgos que determinan el carácter posmoderno es la intromisión --en todos los niveles de nuestra vida-- de los *mass media* (JAMESON, 1991, 59).

A través de la televisión se introduce en el cine de Almodóvar un lenguaje que constituye la inclusión de una ficción dentro de la ficción del argumento principal: la publicidad. *La publicidad es un género muy abierto al disparate y al humor, al surrealismo, eso es lo que más me interesa de los anuncios* (STRAUSS, 1995, 62).

Almodóvar también satiriza el lenguaje publicitario que aparece desde su primera película. Además de divertirse y explorar esta forma de comunicación propia de la sociedad de consumo, busca mostrar cómo todavía domina en España el machismo y cómo se intenta a través de la publicidad mostrar a la mujer como esclava del hogar (HOLGUÍN, 1994, 118).

Si nos remontamos a la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* recordaremos que allí Pepa trabajaba como actriz. Uno de sus trabajos fue hacer la publicidad de un detergente que limpiaba todo tipo de manchas. Pepa representaba a la madre del *asesino de Cuatro Caminos* y mostraba una camisa ensangrentada que metía con una sonrisa artificiosa dentro del lavarropas.

El *spot* publicitario le ha servido para mostrar al espectador su propia realidad, sacarlo de la ficción de la película para hacer una crítica a los medios de comunicación. Para ello se vale de anuncios provocativos desde el punto de vista moral.

Un papel parecido al de la publicidad han desempeñado los noticieros. Son innumerables las veces que aparecen dentro de sus filmes y una vez más para volvernos hacia la realidad logrando que estos constituyan verdaderos entremeses en el desarrollo de la ficción principal.

Una de las tantas veces que ha aparecido este género televisivo en uno de sus filmes ha sido en *Tacones Lejanos* donde Rebeca trabajaba como presentadora. El primer rasgo de trasgresión se produce cuando al tener que dar la noticia de un accidente comienza a largar una carcajada catártica que deja primero en jaque a los espectadores pero que enseguida arranca una risa de complicidad ante la imposibilidad que muchas veces sentimos de reaccionar de forma distinta ante las tragedias. En el fondo, los noticieros que estamos acostumbrados a ver se encuentran plagados de estas noticias trágicas y Almodóvar logra dar una vuelta de tuerca haciendo que el espectador reaccione también de manera trasgresora. A la vez Almodóvar aprovecha este momento para que Rebeca confiese el crimen de su marido.

Pero los géneros televisivos que Almodóvar critica con mayor dureza son los de tele-realidad y los programas del corazón, denominados comúnmente como tele-basura. Estos programas tienen como denominador común que ambos se inmiscuyen en la vida privada de las personas (HOLGUÍN, 1994, 117).

En *Hable con ella* esta crítica se lleva a cabo a través del programa donde acude Lydia para hablar de la corrida y en donde termina siendo agredida por la presentadora cuando se niega a hablar de su vida amorosa. La presentadora se revuelca --literalmente-- por el suelo aferrada al pie de Lydia para evitar que ésta abandone el estudio. Luego de que metiesen en la cárcel a Benigno, Marco alquila su casa y le pide las llaves a una charlatana portera que le comenta decepcionada: *Con tanto programa basura que hay, no ha venido ni una triste televisión.*

3.4. EL USO DE LOS GÉNEROS

3.4.1. Hibridación genérica

En el capítulo II mencionamos que el uso del *pastiche* es una de las características del arte posmoderno (JAMESON, 1991, 35). Según esta postura la hibridación en las artes se corresponde con la ruptura del estilo personal y la desaparición de las normas estilísticas.

Hay una particular postura en Almodóvar en torno al uso de los géneros discursivos, ya que no sólo mezcla géneros diferentes sino también los subvierte y en muchos casos los lleva hasta el filo de la parodia.

Esta mezcla de géneros está compuesta no sólo por la tradición española reubicada en un marco posmoderno sino también por todos aquellos filmes que él veía cuando era chico y de los que se ha nutrido a lo largo de su vida.

En este sentido, podemos decir que la hibridación de géneros --lejos de significar la ausencia de un estilo personal-- se erige como “lo característico” de su forma de hacer cine. De esta manera el melodrama que rige todos sus filmes, se mezcla con el neorrealismo-*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; con el policial --*Tacones Lejanos*-- o con la comedia de enredos --*Mujeres al borde de un ataque de nervios*--. *Con el tiempo, y analizándolo, me he dado cuenta de que el eclecticismo que es completamente natural en mí, es todo un modo de hacer las cosas ahora* (STRAUSS, 1995, 39).

Si tuviésemos que clasificar este filme dentro de un género cinematográfico, nuevamente nos decantaríamos por el melodrama aunque el género policial también está presente.

3.4.2. Melodrama y gender

El melodrama en la obra de Almodóvar se relaciona con el concepto de *gender* porque está asociado al mundo de “lo femenino”.

Para Amícola (2000, 92) el *gender* viene a significar el “rol sexual” o la perspectiva desde donde se realiza la crítica cultural⁷, aunque también tiene un papel importante el status social del sexo. En este sentido, define al género como un principio estructurante, como un mecanismo social de regulación. Amícola (2000, 90) señala a la familia como el primer núcleo de una distribución del trabajo sexual que aparecerá “generizada” como en la obra literaria de Manuel Puig donde se reproduce la rigidez del maniqueísmo sexual que vive en el inconsciente colectivo.

Por otra parte, el género melodramático se caracteriza por tener personajes altamente estereotipados, no sólo en lo referente al género sino también en lo referente a

⁷ A diferencia del sexo biológico, el *gender* es el sexo que elige y crea el propio individuo.

la catadura moral, de donde deducimos que los binomios básicos para la construcción del melodrama son hombre/mujer y bien/mal. Por consiguiente, el concepto de *gender* entendido como un rol sexual que se puede elegir, no estaría dentro de la concepción melodramática.

De aquí que afirmemos que Almodóvar subvierte la concepción del género melodramático al romper las estructuras binarias hombre/mujer y bien/mal, e introducir el concepto de *gender* en relación a la posibilidad de elección de la propia sexualidad.

La construcción del personaje de Benigno está relacionada con el concepto estándar que hay de los roles sexuales en la sociedad. Todas las actividades relacionadas con este personaje tienen, en su mayoría, connotaciones referidas al mundo de lo femenino. Es enfermero, le gusta la danza, pasa mucho tiempo con mujeres, vive con su madre. Es la construcción del autor pero también es la imagen que él proyecta hacia los demás y la que hace creer a todo quien lo conoce de forma superficial que es homosexual.

Este es un ejemplo para explicar los dos conceptos citados anteriormente:

- La ruptura de la polarización bueno/malo.
- La construcción de la identidad sexual es algo personal y --en este caso-- ficticia.

3.4.3. El grotesco y la parodia

Un texto paradigmático sobre el tema del grotesco y la parodia es el de Mijaíl Bajtin cuando se refiere a la cultura popular en la Edad Media en relación con los tiempos del carnaval. Bajtin dice que el carnaval en la Edad Media era un período licencioso donde se otorgaba permiso para subvertir el orden y al mismo tiempo mantener el *statu quo* de la sociedad feudal. *Esta fiesta tenía --por consiguiente-- por finalidad la consagración de la desigualdad* (BAJTIN, 2005, 15).

La parodia funcionaba particularmente en la risa que apuntaba a los aspectos serios de la cultura oficial. El grotesco se producía por la trasgresión de las normas del buen gusto, la distorsión de las formas y la exaltación del cuerpo, sobre todo las partes del cuerpo rechazadas por la rigidez oficial (BAJTIN, 2005, 25).

Una de las primeras consideraciones a tener en cuenta cuando hablamos del grotesco en la obra de Almodóvar es que es un concepto muy arraigado en el patrimonio cultural de España (FAUCONNIER, 2003, 195), al ser un territorio que ha visto convivir infinidad de culturas diferentes. Y sobre todo el patrimonio árabe muy consolidado en la región de Andalucía, ha legado a esta población un gusto por la estética agarrotada. A veces se ha canalizado en el gusto por lo *Kitsch* que no sólo es característico de Andalucía, sino de España en general, en especial en los pueblos donde la tradición franquista ha dejado como saldo cultural una pseudo-estética de lo *berreta*⁸.

A veces se ha canalizado en lo grotesco, adjetivo que se ha vuelto muy común para describir el espíritu que inspira el carnaval y la estética de las figuras puestas en escena. Algunas características del grotesco son (FAUCONNIER, 2003, 197):

- La inversión:
- La mascarada
- La parodia
- La caricatura
- Los chistes verdes
- Las bromas picarescas
- La hibridez
- La relación centro/periferia
- El carnaval
- La presencia de lo escatológico, las partes bajas del cuerpo y sus aspectos deformes.

Si se conoce un poco la obra de Almodóvar se reconocerán todas o casi todas estas características:

- **Inversión:** la inversión está relacionada con lo que Bajtin (2004, 16) llamaba el *mundo al revés*. En la obra de Almodóvar esto queda patente en la presencia de *travestismo*. No hablamos sólo de los personajes que son transexuales sino de todos aquellos personajes que de una manera u otra transforman su personalidad a través de la inversión. Como Agrado

⁸ *Berreta* es una palabra poco académica pero ilustrativa de lo que quiero expresar. El gusto por los adornos de plástico, las imitaciones, los volados en la ropa, etcétera. Otra expresión que se acerca es “lo cursi”.

o Lola en *Todo sobre mi madre*, Tina en *La ley del deseo* o Letal en *Tacones Lejanos*.

- **La mascarada:** la mascarada también está relacionada con la idea de inversión sólo que aquí agruparía a todos los personajes que intentan por un motivo u otro ocultar su identidad. En *Hable con ella*, es Benigno quien construye una identidad falsa y hace preponderar la *máscara* sobre su verdadera personalidad. Ya habíamos dicho que para Almodóvar la “máscara” (HERNÁNDEZ, 2004, 36) también es un concepto relacionado con las mujeres y la capacidad que éstas tienen de fingir.

- **Parodia:** el género más parodiado en la obra de Almodóvar es el televisivo. En muchos de sus filmes aparece una vista muy corroída de la televisión y su forma agresiva de inmiscuirse en la privacidad de las personas. Esto se produce en *Hable con ella* cuando Lydia va a una entrevista y es agredida por la conductora.

- **La caricatura:** la caricatura la utiliza Almodóvar para la representación de personajes que le son desagradables y que intenta mostrar de la forma más estereotipada posible. Un ejemplo de esto son los policías, como el esposo de Luci en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; los psicoanalistas, como el padre de Alicia en *Hable con ella* o, en la misma película, la conductora del programa al que acude Lydia.

Fauconnier propone, además, tres campos de análisis cuando se refiere al grotesco en la obra de Almodóvar:

- **Lo grotesco ornamental o la relación entre el centro y la periferia** (FAUCONNIER, 2003, 200): esto se verifica en la estructura coral de sus películas donde los personajes marginales están en relación con el personaje principal. Lo que aquí es verdaderamente notable es que los personajes secundarios son parte esencial de los filmes e indispensables para el desarrollo correcto de la obra. No existen personajes porque sí y además cada uno tiene un grado de sofisticación en su composición, que se podría desarrollar una película paralela de cada uno de ellos.

- **El espíritu grotesco a través de algunos aspectos del carnaval y la mascarada** (FAUCONNIER, 2003, 200-201): el espíritu de carnaval y la mascarada están muy presentes en su obra. Las fronteras tradicionalmente admitidas entre la identidad femenina y masculina pueden volverse difusas. Los personajes se transforman

mediante diferentes recursos. El fin de la utilización de estos recursos es poner en evidencia la falsedad del cine, como si pusiese una barrera y estableciese una distancia para que no caigamos en la tentación de la mimesis. El grotesco surge, entonces, del desfase entre la apariencia de la máscara y la cara que aparece bajo esa máscara.

- **La hibridez grotesca de la caricatura** (FAUCONNIER, 2003, 204): que se manifiesta a través de la identidad sexual de los personajes.

3.4.4. La hipertextualidad

Una de las características más sobresalientes de su filmografía es la presencia casi constante de la hipertextualidad. Sobre todo la hipertextualidad meta-cinematográfica. Muchos críticos almodovarianos, entre ellos José Carlos Vela (2003), hablan acerca del *pastiche* en relación a su obra. A este respecto citaremos brevemente el marco teórico propuesto por Genette (1989) que distingue cinco tipos de relaciones que pueden establecerse entre los textos, de los cuales nosotros destacaremos la hipertextualidad. Genette caracteriza a la hipertextualidad como la derivación de un texto de otro ya existente (1989, 14). De alguna manera se puede decir que todas las obras son --en mayor o en menor medida-- hipertextuales (19) en el sentido que toda obra literaria nos recuerda a otra. A la vez propone dos tipos de derivación hipertextual: la transformación, que incluye a la parodia, el travestismo y la transposición; y la imitación, que incluye el *pastiche*, el *charge* o imitación satírica y la *forgerie* o imitación seria (37). El término *pastiche* que es el que nosotros hemos introducido para la caracterización de la obra de Almodóvar, es definido por Genette como la *imitación de un estilo sin función satírica* (37).

Vela (2003, 393) dice que el *pastiche* en la obra de Almodóvar significa la referencia no crítica a otros textos --frecuentemente, aunque no de forma necesaria-- de textos pertenecientes a la cultura de masas. En este sentido, la posición de Vela se aproxima a la de Genette, si tomamos en cuenta la ausencia de función satírica a la que los dos autores hacen referencia. En el cine de Almodóvar nos encontraremos con muchos de estos casos. Por ejemplo:

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Pepa trabaja haciendo doblajes de filmes y publicidades. Uno de sus trabajos consiste en el doblaje de la voz de Joan

Crawford en el filme *Johnny Guitar*, que por otro lado, constituye una puesta en abismo de su propia relación con Iván.

Además hay una constante referencia a la cultura de masas y un gusto y una glorificación por el cine hollywoodense de los años dorados: las “pecadoras” que tiene en su altar la Madre Superiora de *Entre Tinieblas* es un ejemplo de este gusto y, en general, hay cierta iconografía relacionada con este tipo de cine muy ligada a la cultura *camp*. Esta hipertextualidad también nos remite directamente a las novelas del escritor argentino Manuel Puig, como *La traición de Rita Hayworth* o *The Buenos Aires affair*. Pero lo fundamental en el uso de este recurso es que todos aquellos hipotextos utilizados por el autor forman parte del proceso narrativo y no ejercen una función satírica o paródica. *Algunas películas las utilizo como parte activa de mis guiones. Cuando una película sale en una película mía no es un homenaje, es un robo* (STRAUSS, 1995, 61).

3.4.5. La perspectiva del final

Sea cual sea el género predominante en la filmografía de Almodóvar, hay una característica que podemos asociar a la idea de distanciamiento: el peso de la historia recae sobre el procedimiento, es decir sobre el desarrollo y no exclusivamente sobre el final. Esta cualidad es destacable ya que estamos acostumbrados a que las ficciones lleven las expectativas de los lectores/espectadores hacia el final.

Frank Kermode se aproxima a la idea del desencadenamiento de un final. Plantea la relación necesaria existente entre una ficción y su fin y dice que el final de una ficción debe estar en concordancia con los orígenes para lograr satisfacer nuestras necesidades. Utiliza el ejemplo de la Biblia para referirse a este tema, dejando constancia de cómo el planteo de principio y fin está presente en el Libro Sagrado de manera muy clara: el Génesis y el Apocalipsis. Hace hincapié en la importancia de la existencia de un final que confiera duración y significado al todo (KERMODE, 2000, 18). Por otro lado, señala que las ficciones de hoy en día se han alejado del paradigma para volverse más abiertas aún cuando continúen manteniendo una relación con las ficciones más simples. En relación con lo anterior, la peripecia aparece en consonancia con las expectativas sobre el final y afirma que el lector/espectador está siempre

esperando a que sus expectativas se falseen para llegar al descubrimiento a través de una vía inesperada (KERMODE, 2000, 27).

De estas reflexiones podemos aprovechar varias cosas para nuestro análisis. En el caso de *Hable con ella*, el final se precipita y, esperado o no, el énfasis no está puesto sobre este desenlace si bien el sacrificio de Benigno funciona como epílogo que, de alguna manera, cierra el sentido a todo lo anterior aunque no confiere una nueva lectura. Decíamos que el final se precipita a partir del descubrimiento de la violación de Alicia. Esto supone que:

- La atención no está puesta en el desenlace sino en el proceso o peripecia, y por eso no modifica de forma sustancial nuestras observaciones acerca de los personajes; antes bien, para comprender a los personajes es fundamental el desarrollo pero no el final.
- Esta forma de escritura puede relacionarse con la del escritor argentino César Aira y su procedimiento de la “huída hacia delante” donde el peso de la acción se resuelve en la trama y el desenlace brusco no debiera servirnos de colofón para la elaboración de un juicio de valor acerca de la obra.

3.5. LA ESTÉTICA *CAMP*

Una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización, un cuestionamiento genérico, una sensibilidad particular propia del gay del siglo XX. Estas son algunas de las definiciones que recoge Amícola (2000, 50) para el término *camp*. Amícola también habla de una *performance* de los géneros, más particularmente de una feminidad estereotipada a cargo de varones (59).

La asociación entre la estética *camp* con el sujeto homosexual, o como él denomina, el sujeto *queer*, está íntimamente relacionada, según Sontag (1984, 318) con la discriminación de los homosexuales dentro de la sociedad. Sontag habla de la legitimación del discurso homosexual mediante la promoción del sentido estético (318).

Amícola (2000, 51) equipara la figura del homosexual con la del nuevo héroe en una cruzada en contra de la unidimensionalidad del individuo. No sólo se hace hincapié en la libertad que hay para la expresión homosexual sino también se presta interés al

hecho de que el homosexual es aquel que siendo biológicamente hombre o mujer ha roto con los tabúes de su género.

El *camp* denuncia una mirada falocéntrica sobre los problemas del *gender* (AMÍCOLA, 2000, 183), esta mirada está cargada de ironía, porque lo que se quiere demostrar es hasta qué punto la construcción falocéntrica de la sociedad no deja de ser una construcción y no una imposición biológica que determina los roles de antemano para uno u otro género.

El punto central en el análisis de Bersani (2004) sobre este tema es que exterioriza la percepción del individuo y de sus actos, cuando afirma que la vergüenza en un sentimiento que está en equilibrio con el mundo exterior y que no tiene que ver con las propias pulsiones sino que es un sentimiento que se experimenta desde afuera, desde la mirada del otro.

Bersani dice que los textos fundadores de la teoría *queer* se caracterizan por la desconfianza ante una categorización de la homosexualidad, definida por una cultura heterosexual dominante. De aquí se deduce la desconfianza hacia el psicoanálisis que -- como comentamos anteriormente-- podemos ver plasmada en la obra almodovariana.

Bersani dice que si mi subjetividad es aquello a lo que lo social me dirige, en el caso de que hablemos de una subjetividad minoritaria y oprimida, el sí no puede estar constituido por una desconfianza paranoica hacia esos otros especulares que poseen mi identidad.

A la vez, en el discurso *camp* hay una fuerte resistencia hacia las concepciones culturales ortodoxas.

Otra de las características a las que apunta Sontag (2007, 314) es a la anulación del eje bueno-malo del juicio estético corriente, que no funciona para esta estética porque es una estética que da un conjunto de normativas complementarias a la moral tradicional. Como Benigno que maneja su existencia dentro de una moral “paralela” donde lo bueno-malo tampoco está ligado a la moral tradicional.

El *camp* se mofa de la seriedad épica del arte actual en los mismos términos que el carnaval lo había hecho con el arte medieval.

Lo *camp* está relacionado, según Susan Sontag (1996, 304), en mirar al mundo como un fenómeno estético. Podemos decir que esta es la sensibilidad que traslada

Almodóvar a cada una de sus películas, donde el esteticismo y la artificialidad son dos elementos recurrentes.

También lo *camp* está directamente asociado a un fenómeno urbano y Almodóvar hace hincapié en este fenómeno. Sus filmes se desarrollan casi con exclusividad en las ciudades, principalmente en Madrid. Podemos decir, incluso, que sus películas son una loa a la vida urbana y en especial a la vida madrileña, ciudad por la que ha sentido pasión toda su vida.

Entendiendo al *camp* con este sentido de teatralidad del que nos habla Sontag, de artificialidad, nos podemos aproximar también a la interpretación que hacíamos del personaje de Benigno, cuya identidad construida también tiene mucho de esta sensibilidad. Todas las connotaciones nos llevan a pensar en que él es homosexual y una vez más Almodóvar escinde el género de sus connotaciones tradicionales porque en la nueva construcción de la cultura y la identidad española, también está presente la reasignación de roles para el hombre y la mujer.

Esta teatralidad se relaciona con la figura del travestido. El travestido siempre tiene conciencia de su identidad masculina y esta transformación está más bien relacionada con una intención de enmascaramiento. Amícola (2000, 52) hace una diferenciación muy interesante entre dos concepciones: el *camp* y el *Kitsch*. El *Kitsch* es una actitud inconsciente, que no se busca y en Almodóvar está relacionada con la cultura burguesa española y sus costumbres. No existe en el *Kitsch* una intención deliberada sino que está ahí y responde a unos gustos relacionados con una determinada forma de ser. No hay una contradicción en la escala de valores. En la estética *camp*, sin embargo, la fuerza surge precisamente de esa ambivalencia existente entre los juicios estéticos.

Otra de las características del fenómeno *camp* es la presencia de la androginia. Si volvemos sobre el personaje de Letal, el actor que representa este papel tiene marcados rasgos andróginos. El travestido representado por Antonia San Juan en la película *Todo sobre mi madre*, Amparo, tiene también marcados rasgos andróginos, tanto que no sabemos si la actriz es o no es un travestido en la realidad. Susan Sontag dice que la androginia es la forma más refinada del atractivo sexual: el ir contra el propio sexo (1996, 356) La belleza de las grandes estrellas de Hollywood ha

sido siempre andrógina, como la de James Dean o Marlon Brando. El rasgo andrógino en *Hable con ella* lo aporta Lydia cuando se viste de torero.

El *camp* aporta a los filmes de Almodóvar una determinada estética que está relacionada con la artificiosidad y con convertir lo serio en frívolo. La mirada estética sobre el mundo aleja la escena del espectador para que el filme se experimente como un fenómeno estético y no como la representación de la vida real.

Como dijimos al hablar de los personajes, uno de los rasgos más trascendentes es la marcada preferencia del género. Sus películas están perfiladas por la psicología femenina y, en muchos casos, el varón también forma parte de esa feminidad. Esto no se da sólo en los personajes homosexuales sino también en la marcada presencia de personajes travestidos, como Tina en *La ley del deseo* o Agrado en *Todo sobre mi madre*.

Esta presencia tendría una doble vertiente. Por un lado, exacerbar la artificiosidad para lograr poner distancia entre el espectador y el hecho narrado. Por otro lado el travestido constituye en sí la anulación de dos opuestos privativos básicos para la cultura occidental, el binomio *hombre-mujer*. De esta forma, su cuerpo viene a representar la comunión de los géneros en uno sólo.

Alberto Mira (2003, 179) también relaciona al *camp* con la tradición asociada a subculturas homosexuales. Y no se caracteriza únicamente en términos de contenidos. Es, ante todo, una actitud. Lo fundamental –explica Mira– es la mirada hacia esos contenidos y la forma en que el autor logra complicidad con los espectadores.

Esta es la causa de que la obra de Almodóvar sea simultáneamente una obra de culto y altamente extrovertida. No es un autor que consiga un término medio en lo referido a aceptación. Hay quienes verán en sus filmes la obra de un genio que ha sabido interpretar de una forma única la tradición española sin burlarse de ella, pero dándole un nuevo giro. Hay quienes ven en su obra una serie de provocaciones sin sentido sumadas a un desfile de homosexuales, travestidos y drogadictos.

En este sentido, la apreciación sobre el *camp* es justa: la complicidad del espectador es fundamental para el entendimiento de la obra y esto se produce porque uno de los componentes básicos del gusto *camp* es la ironía, esa forma de humor que requiere de la complicidad y el entendimiento de quienes deben interpretarla.

3.6. LA SENSIBILIDAD *KITSCH*

3.6.1. El hombre y el objeto

Podríamos empezar por preguntarnos qué es *Kitsch*. *Kitsch* es un vocablo originario del idioma alemán que puede traducirse al castellano como cursilería. Es una palabra que entra en el léxico alemán a mediados del siglo XVIII y aludía a la tarea de hacer muebles nuevos con muebles viejos. En una palabra, falsificar (POLIMENI, 2004, 15).

Por asociación a esta idea podemos decir que algo *Kitsch* es algo falso que se construye intentando emular al original. Este sentido se fue extendiendo y hoy se ha convertido en un vocablo mucho más complejo, incorporado a todos los idiomas y con una amplia gama de significación.

El *Kitsch* como concepto estético es indisociable de la modernidad y más particularmente del aumento de la clase media. En este aspecto parece que los sociólogos concuerdan con sus percepciones de que este movimiento estaría asociado al aumento del poder adquisitivo de la clase media.

El tiempo de ocio que surge en la gente que no estaba acostumbrada a hacer otra cosa más que trabajar es sentido como una carga extraña, la carga del vacío. El *Kitsch* aparece como una forma de matar el tiempo. La diversión que procura es la otra cara del aburrimiento.

El *Kitsch* se corresponde con una época en que se genera una estética que se caracteriza –precisamente– con la ausencia de una estética definida. Por esta misma negación estética es por lo que lo podemos vincular con el arte. Podríamos decir que, por varios motivos, se constituye como la estética del mal gusto, propio de una cultura burguesa que sólo en los últimos años ha adquirido poder adquisitivo y que se caracteriza por un exceso de los medios respecto de las necesidades (MOLES 2000, 10).

El *Kitsch* es una estética que sigue el modelo de la sociedad de producción. Así como los artistas son los que crean piezas únicas que la mayoría de las veces terminan en museos para la contemplación de los visitantes, existen reproducciones de esas obras para que el ciudadano medio compre y pegue en su casa.

Esta es una situación estudiada a fondo por Walter Benjamin (1991, 2) cuando dice que la obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción. Habla de la atrofia del aura de la obra de arte, es decir, de la pérdida del “aquí y ahora” que está íntimamente ligado al ámbito de la tradición en que la obra fue concebida y a su origen ritual (*ibid.*).

Actualmente se dedica mucho tiempo al consumo y por ende hay un acercamiento de las masas a la obra de arte despreciando el modo aurático en que estas fueron concebidas (BENJAMIN, 1991, 5). La forma de acercar el arte a las masas es a través de la reproducción técnica (1991, 16). Debido al aumento de la adquisición de objetos, el hombre debe establecer una manera nueva de relacionarse con ellos. Existen varias formas en las que el hombre entra en contacto con el medio material. Según ha enunciado Moles (2000, 22), podemos establecer las siguientes relaciones:

- La apropiación del objeto;
- El fetichismo, típica relación establecida por un coleccionista;
- La inserción del objeto en un conjunto, aplicada por ejemplo a un decorador;
- El esteticismo del objeto;
- La aceleración consumidora;
- La alienación posesiva;
- La actitud *Kitsch*.

La actitud *Kitsch* está relacionada con la “alegría” del hombre consumidor. El hombre consumidor se caracteriza por su *bovarismo*, esa necesidad de comprar para aplacar el aburrimiento en una época en que todo se puede consumir. Consumir, como apunta Moles (2000, 25), es más que adquirir porque se ejerce una función. El consumir, como su mismo nombre lo connota, es hacer que los objetos pasen por nuestra vida y sigan su curso hasta la basura. Se puede consumir a las capitales europeas en ocho días. Constituye la nueva forma de vida prefabricada que intenta imponer la sociedad moderna. El objeto es un producto que siempre tiene carácter provisorio.

Según Moles, el origen de las necesidades socializadas están en el surgimiento de la gran tienda, en el caso de España, un símbolo de la sociedad pequeño burguesa son las Galerías Preciados, que más tardes se convirtieron en el Corte Inglés. El Corte

Inglés es entonces el paraíso de la sociedad burguesa y hoy por hoy, allí se puede encontrar absolutamente todo lo que se busca.

Moles, por otra parte, dice que:

- Un objeto puede contener en sí mismo los rasgos necesarios para ser considerado *Kitsch*. Es decir, su mensaje es unitario (2000, 48).
- Un conjunto de objetos que en forma independiente no son considerados *Kitsch* forman en equipo una imagen *Kitsch* (49).

Moles define cuatro criterios en que los objetos al reunirse pueden crear una estética *Kitsch* (61):

- **El amontonamiento:** departamentos minúsculos atiborrados de elementos innecesarios es la definición para este rasgo tan característico.
- **Criterio de heterogeneidad:** los objetos reunidos carecen de relación entre sí. Aquí podemos ver mobiliario mezclado al azar, también típico de la clase burguesa o nuevos ricos que en su búsqueda del buen gusto se decantan por acumular objetos sin criterio.
- **Criterio de antifuncionalidad:** estos conceptos están relacionados entre sí. El concepto de antifuncionalidad parece haber resucitado en los últimos años con los famosos fascículos ante los que nos vemos bombardeados en los kioscos de diarios. Colecciones de libros, de muñecas de porcelana, de dedales, de cubiertos, de cualquier cantidad de baratijas que pasarán de la repisa del *living* a la misma basura sin escalas.
- **Criterio de autenticidad *Kitsch*:** este criterio se basa en la idea de sedimentación, es decir que rara vez coincide con una intención deliberada de crear dicha estética.

Moles enumera ciertos principios que logran que un objeto pueda ser considerado como *Kitsch* (71):

- **Inadecuación:** en este concepto queremos referirnos a una desviación entre el objeto y su finalidad. Por ejemplo: una virgen de plástico con corona que se destapa y es a la vez frasco de agua bendita. Una sonrisa ante esta descripción, que desde luego fue tomada de la vida real, que se puede multiplicar en todo lo relacionado con la industria del souvenir. Un barómetro que es a la vez la cabeza de un caballo, un

reloj de cocina con la cara del Sagrado Corazón. Todos estos ejemplos los hemos tomado de la vida real y por inverosímiles y artificiosos que parezcan pueden ser encontrados con facilidad en muchos mercados. Se relaciona con la idea de antifuncionalidad.

- **Acumulación:** se corresponde con una idea de abarrotamiento o frenesí tan característica de la cultura burguesa y que se relaciona a la vez con el concepto de amontonamiento.

- **Percepción sinestésica:** se relaciona también con la acumulación y se trata de acumular en un solo objeto la mayor cantidad de canales sensoriales posibles. La idea de *arte total* es característica de la sociedad burguesa. Como puede ser por ejemplo una cajita de música.

- **Principio de mediocridad:** los objetos *Kitsch* son mediocres en tanto permanecen como un arte de masas.

- **Principio de confort:** se relaciona con la sensación de satisfacción que se produce en el hombre consumidor.

Moles también afirma que el *Kitsch* muchas veces es el camino indirecto hacia la adopción del buen gusto. El *Kitsch* o el “mal gusto” pasan por un proceso de depuración sucesiva hasta llegar al buen gusto. Por eso –afirma Moles– no tenemos que descuidar que éste puede tener una función pedagógica y que de alguna manera hay que despojarlo de su connotación meramente negativa (2000, 78).

Como afirma Carlos Polimeni (2004, 10), Almodóvar logra conformar a través de sus películas una fotografía hiperrealista de España. Almodóvar no es un director *Kitsch* sino que utiliza en sus filmes el *Kitsch* inmanente de la sociedad española.

El estilo de Almodóvar es una constante puesta en escena, es pura teatralidad. Es un autor posmoderno que utiliza el código del *Kitsch* para expresarse, un código popular que le es completamente funcional a los contenidos que quiere expresar.

La estética *Kitsch* que desarrolla Almodóvar en sus películas está directamente relacionada con la clase social que retrata en sus filmes. La clase media española, urbana y neo consumista.

A medida que Almodóvar ha ido encauzando su cine hacia un horizonte más europeo y menos español, se fue volcando más hacia una estética de autor alejándose de

la necesidad del retrato de la burguesía española, casi siempre emigrante de los pueblos a las ciudades. *Hable con ella* no se caracteriza particularmente por su estética *Kitsch* a lo sumo lo es el personaje de Benigno. Retoma esa estética en películas posteriores como en *Volver* o en *La mala educación*.

Sin embargo la propia insistencia en ubicar sus historias en la ciudad –casi siempre Madrid– constituye un elemento que de por sí podría ser considerado *Kitsch*. Una estética que se caracteriza por su artificio, su carencia de naturalidad implica que ya existe una mediación clara entre el hombre y su conocimiento de la naturaleza. De esta forma el hombre se relaciona a través de la naturaleza a través de los objetos, relegando los espacios rurales. Es la forma en que el hombre se inserta en la ciudad. Por eso es fundamental entender cuál es la relación que el hombre establece con los objetos.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* la contraposición entre lo urbano y lo rural está claramente delimitada en las figuras antagónicas de Gloria y la abuela. Gloria es un ser humano producto de la sociedad de consumo. Sus escasos recursos materiales le impiden tener todos los bienes que ella querría pero vive alienada en esa sociedad, tanto que vende a su hijo a un dentista para comprarse un rizador de cabello. Está esclavizada a los aparatos domésticos. Sin embargo la abuela vive hablando del pueblo donde finalmente regresa.

3.6.2. El hombre como objeto

No sólo la relación hombre-objeto implica una actitud *Kitsch* sino también el mismo hombre es en sí depositario del exceso y la artificialidad.

La proliferación de personajes ambiguos es un clásico del cine almodovariano y estos personajes son en sí mismos *Kitsch*. Un travestido, una monja lesbiana, un cura homosexual. Al ser tomados de forma humorística, producen un gran sentido de distancia pero representan, en una medida exagerada, el *Kitsch* inmanente de toda sociedad, la ausencia de medida y sobriedad.

El *Kitsch* es una categoría a la que pertenecen los personajes y uno de los postulados que los justifica es la situación del amontonamiento. No sólo nos imaginamos la famosa imagen de la Biblia junto al calefón del cambalache en los hogares de los personajes, sino que los mismos personajes suelen convertirse en un

cambalache. En este eje, juegan un papel interesante los travestidos, son hombre y mujer a la vez, son exagerados en sus formas, casi grotescos. Y son democráticos. No sólo son *Kitsch* sino que el cuerpo del travestido simboliza la Otredad. Tina, la hermana transexual de Pablo en *La ley del deseo*, es a la vez hermana, madre adoptiva, hijo abusado. Y es la encarnación del Otro, la reescritura de la historia española a través de sus prohibiciones. El transexual simboliza el surgimiento del nuevo cuerpo de una España que elige rescribir su historia lejos de la censura franquista y hasta prescindiendo de ella. Como el cuerpo de la cautiva en la historia de la literatura argentina, en su historia secreta, la transexualidad aparece en Almodóvar como un modo de artificiosidad y exuberancia característico de su estilo pero sobre todo como una forma de armar el relato de la España moderna a través del cuerpo del otro, que no alberga distinciones sino que unifica los contrarios.

3.6.3. El Kitsch y la religión

Almodóvar ha afirmado muchas veces que la religión le interesa como depositaria de una estética rica y funcional a sus ideas: *el modo en que yo entiendo la religión, el modo en que a mí me fascina y me emociona, es cuando uno se olvida de Dios y convierte la ceremonia religiosa en un elemento para relacionarse con las personas que quiere. Lo que más me interesa de la religión es su aspecto teatral* (POLIMENI, 2004, 72). No hay religiosidad más *Kitsch* que la española. Sólo basta echar un vistazo a las procesiones de Semana Santa para tener constancia de ello. Sobre todo en el sur de España pero en general en toda la península, las fiestas patronales, procesiones y bodas suelen ser estandartes del *Kitsch* en estado puro. Hablamos –en muchos casos– de las trasposiciones de elementos religiosos hacia fines profanos, como un rosario de plástico de color turquesa, un virgen sacacorchos, un cristo que indica la temperatura ambiente cambiando de color. Esto se ve reflejado en la película *Entre Tinieblas* y en la relación idílica entre una monja y un cura encargados de vestir los santos del convento. Podíamos ver a los dos muy interesados por la moda y preparando modelos exclusivos para la imaginería. Esta es una situación desopilante y que se distancia de nosotros por este motivo. En *Hable con ella* lo vemos plasmado en el ritual dispuesto por la hermana de Lydia, que arma un altar con imágenes antes de cada

corrida y luego en el hospital. También en las medallas que Lydia lleva al cuello y que besa antes de que suelten al toro. Son las medallas que pertenecían a su padre.

3.6.4. Proliferación de la trama

La imaginería del *Kitsch* en el cine almodovariano sobrepasa la relación del hombre con los objetos o la condición de los objetos mismos. En ocasiones se traslada a la propia trama del guión. Por ejemplo, una de las características fundamentales del *Kitsch* es su ligazón con el arte barroco, en la unión con la idea del *horror vacui*. Las películas de Almodóvar se caracterizan por el atiborramiento de imágenes y situaciones y --como apuntábamos antes-- por la proliferación de personajes.

3.6.5. El Kitsch y los géneros

El melodrama, tan utilizado por Almodóvar en sus películas y tan vapuleado en las televisiones mundiales a través de los culebrones, es netamente *Kitsch*. No es el fin de este trabajo hacer un análisis sobre los culebrones de la televisión pero basta sólo ver la publicidad de uno de ellos para conocer todo el argumento porque todos hablan de lo mismo. Están los buenos, los villanos, los secretos que luego salen a la luz, la pareja central no está unida de forma definitiva hasta el último capítulo, la sospecha sobre la verdadera inocencia de la heroína, en fin, una serie de lugares comunes que forman el entramado fundamental del melodrama. Almodóvar toma la estructura del melodrama pero lo subvierte. Esta subversión se produce fundamentalmente en dos aspectos:

- La anulación de la polarización Bien/Mal.
- La complejidad moral de los personajes.

Una característica que sí comparten los melodramas clásicos y las películas de Almodóvar es la trivialidad en las asociaciones. El hijo perdido por la protagonista hace veinte años que fue entregado en otra provincia a una anciana que estaba sentada en un banco mientras ella estaba convaleciente de una operación cerebral es ahora el jardinero de su casa. Este tipo de casualidades inverosímiles suceden en Almodóvar y --¡cuidado! -- no siempre, por no decir casi nunca, aparecen en forma paródica.

El hijo de la monja que muere de HIV en *Todo sobre mi madre* es hijo del ex marido de Manuela, que es un travestido que se fue a vivir a Barcelona. Cuando la monja muere, Manuela cuida de este chico que de alguna forma reemplaza a su hijo fallecido.

En ambos casos el planteamiento aún cuando afirmamos que en Almodóvar rara vez intenta ser paródico, es inverosímil por lo que podemos deducir que lo que más importa de la ficción es la ficción misma y no se tiene en cuenta en su adecuación a la realidad. Es por esto que el ejercicio de distanciamiento se produce en todas sus películas.

3.6.6. El bolero: esa música Kitsch

La música es un elemento indispensable en la filmografía de Almodóvar. Vamos a hacer una revisión acerca del uso de la música popular en la obra de Almodóvar y especialmente de un género en particular como es el bolero (HOLGUÍN, 1994, 193).

Usaremos como ejemplo en este caso la película *Tacones Lejanos*, donde el uso del bolero explica por qué la música *Kitsch* está tan ligada a nuestra vida. Según Moles el éxito de la música *Kitsch* reside en la familiaridad que nos provoca (MOLES 2000, 138) Hagamos un ejercicio sin mentirnos a nosotros mismos: ¿a quién no le gusta escuchar –aún siendo conscientes de su mediocridad– una canción popular que le recuerda a algún momento feliz de su vida? En este momento haremos para nosotros una lista de pseudo-cantantes con sus canciones más extraordinariamente cursis y encontraremos, seguro, alguna que nos recuerde por ejemplo nuestro viaje de egresados del colegio secundario, o la que bailamos con nuestro primer novio, etcétera. En este sentido Nietzsche hace una acotación muy a propósito de este tema al afirmar: *La música sólo comienza a tener un efecto mágico a partir del momento en que oímos hablar en ella el lenguaje de nuestro propio pasado* (MOLES, 2000, 138). Y efectivamente, la cotidianeidad de su pasado es lo que emociona al personaje de Rebeca cuando está en la cárcel y su madre le dedica desde el teatro el bolero *Piensa en mí*. Almodóvar usa la música *Kitsch* en función de su estética y en función de algo más personal, que es el recuerdo de su infancia. Esta música es efectiva en la medida en que

es utilizada, no como mera musicalización, sino como diálogo explícito entre los personajes.

3.7. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos querido desarrollar la forma en que se presenta la problemática de la representación en la obra de Almodóvar.

Para ello, hemos recurrido a diversos aspectos como la forma de construcción de los personajes, el lenguaje, el uso de los géneros discursivos y la presencia del *Kitsch* y el *camp* como elementos para la composición de los personajes y la trama.

Como conclusión de este análisis podemos decir que la forma en que se construye la realidad ficcional es a partir del aporte de datos e ideas obtenidas de la realidad pero incorporadas a la ficción de forma tal que la realidad deja de ser un referente de la narración. La ficción para Almodóvar es el único referente de la ficción y por consiguiente hay un enorme ejercicio de distanciamiento entre aquello que se nos representa y nuestros referentes.

Ya hemos analizado la forma en que el autor construye su universo imaginario. Nos queda ver cómo estas decisiones tomadas por Almodóvar repercutirán en la forma en que el espectador recibe, procesa e interpreta el filme. En el capítulo IV expondremos cómo la distancia que Almodóvar impone entre la ficción y la realidad manipula nuestra recepción de la obra. Para ello tomaremos como referente a la teoría teatral de Bertolt Brecht y su efecto de distanciamiento.

CAPÍTULO IV

4. CAPÍTULO IV

¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara.

Federico García Lorca, *El Público*

Al plantearnos cómo se manifiesta la teoría *brechtiana* en *Hable con ella*, hemos tenido en cuenta diferentes aspectos formales y de contenido que sustentan nuestra hipótesis. Fundamentalmente nos referiremos a los siguientes momentos:

- *Amante menguante*⁹
- El inicio y el cierre en el teatro¹⁰
- La construcción discursiva de los personajes
- La escenografía

Del análisis de cada uno de estos elementos nos acercaremos a la Teoría del distanciamiento y sus diferentes componentes, tales como: el uso de la tercera persona, la construcción escénica, la ausencia de catarsis o la concepción del hombre. Además enlazaremos cómo se puede hacer una relectura de las premisas de esta forma teatral en la época posmoderna.

4.1. CONCEPTO DE DISTANCIAMIENTO

4.1.1. Introducción

Distanciar una acción o un personaje es quitarle a esa acción o ese personaje sus rasgos obvios, no hacerlos predecibles. Provocar en torno de estas acciones y estos personajes el asombro y la curiosidad. El hombre se comporta de esta manera porque las circunstancias son de esta manera (EWEN, 2001, 185).

En la antigüedad, el arte era concebido como mimesis o imitación de la realidad.

⁹ Ver Anexo III.

¹⁰ Ver Anexo II.

El impacto que produce en Europa y en el mundo la Primera Guerra Mundial provocó una ruptura con el modelo de representación clásico impuesto por Aristóteles. Este quiebre produjo el surgimiento de nuevas escuelas artísticas conocidas como vanguardias, que intentaron descubrir nuevas facetas de “lo real”. En teatro se intentará establecer una relación nueva entre el espacio escénico y el público.

Los dramaturgos tomarán las siguientes actitudes:

- La cultura y la burguesía han llegado a un punto sin salida. Se incurre en la pérdida absoluta del significado, al absurdo y al nihilismo. Esta posición se ve claramente en autores como Samuel Becket y Eugène Ionesco. Obras como *Esperando a Godot* o *El rinoceronte* abordan la problemática del quiebre de la comunicación, de la vacuidad del lenguaje humano para expresar el dolor. El absurdo se refleja en diálogos y situaciones carentes de sentido que sirven como reflejo de la sociedad de posguerra.
- El agotamiento es una manifestación de la cultura burguesa y es necesario asumir una actitud combativa de cambio. El artista asume el papel de colaborador intelectual. Bertolt Brecht pertenece a este segundo grupo.

Si comparamos el papel de la sociedad posmoderna de nuestros días en relación al período de posguerra que atravesaron los escritores de comienzos del siglo XX comprobaremos que se pasa del vacío de significado y del total desgarramiento a la hiperabundancia de información. En ambos casos está en crisis la legitimación de los discursos acerca de la verdad. La crisis de significado está presente en la sociedad alemana de Brecht y en la sociedad española de Almodóvar. La necesidad de Brecht de restaurar los valores del proletariado alemán a través de la toma de conciencia y la lucha está asociada a la necesidad de Almodóvar de restaurar y subvertir el significado de los valores de España.

4.1.2. El Teatro Épico y el Teatro Aristotélico. Definición. Diferencias

Para establecer una primera diferenciación entre el teatro aristotélico clásico y el teatro *brechtiano*, expondremos a continuación el siguiente esquema (BRECHT, 2004, 46):

TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO BRECHTIANO
Se actúa	Se narra
Incluye al espectador en la acción escénica	Hace del espectador un observador
Absorbe la actividad del espectador	Despierta la actividad del espectador
Hace experimentar sentimientos	Obliga a adoptar decisiones
Provoca la vivencia	Aporta una visión del mundo
El espectador se introduce en el conflicto	El espectador es puesto frente al conflicto
Se apoya en la sugestión	Se apoya en argumentos
El espectador se identifica con el héroe	El espectador analiza el personaje
Presenta al hombre como algo totalmente conocido. El hombre es inmutable.	Presenta al hombre como objeto de investigación. El hombre es mutable.
La tensión va hacia el desenlace	La tensión va hacia el desarrollo
Las escenas son interdependientes	Las escenas son autónomas
La acción va <i>in crescendo</i> . Avanza por evolución.	Hay montaje de escenas y yuxtaposición de situaciones. La acción avanza a saltos.
Emocionalismo	Racionalismo

El Teatro Épico es un nuevo realismo, donde el principal procedimiento revelador es el distanciamiento.

Si el ser humano se debe entender como la suma de todas sus relaciones sociales, la forma épica es la única forma que puede abarcar todo el complejo sistema de procesos por los que el ser humano debe atravesar y puede darle al drama el material necesario para alcanzar la comprensión de los hechos acontecidos.

Brecht determina su poética como *no-aristotélica* porque apuntala a Aristóteles en sus tres elementos fundamentales:

- Catarsis
- Empatía
- Mimesis

Brecht sin embargo adopta de Aristóteles el término “Épico” para definir una forma narrativa que es capaz de describir un número de incidentes simultáneos que no están sujetos a la estructura orgánica de la tragedia como unidades.

La discusión más relevante giró en torno al concepto de catarsis que fue en el aspecto en el cual se centró Brecht para redefinir su concepción del teatro, concepto ligado al sentimiento de empatía. Esta empatía estaba en contra de su ideología porque la catarsis persuade al espectador acerca de la necesidad de resignarse ante un mundo dominado por fuerzas irracionales. En este sentido, tenía su función no sólo en el teatro clásico sino durante casi toda la historia de la humanidad, el uso del arte como forma de captación del pueblo y aceptación del *statu quo*, como si el orden social fuese algo predestinado e irremediable.

La ausencia de una concepción universal de la esencia humana desbarata otro de los elementos indispensables para la comprensión del teatro clásico: la idea del destino. Según Hegel (EWEN, 2001, 183) la “resolución trágica” implica que la justicia eterna es operativa de tal forma que logra restablecer la ética y la unidad y como consecuencia se produce la perdición del individuo. El destino es absolutamente racional en esta concepción del arte porque viene dado por una preconcepción de la esencia humana que es retrotraída hasta sus límites y quebrada cuando intenta imponerse ante el destino que tiene fijado. Por esta razón se produce el temor, porque contemplamos la violación de una serie de normas morales y sentimos la “compasión” al contemplar las consecuencias de la violación de tales normas. De esta forma se consigue que el espectador se reconcilie con el orden moral. La catarsis produce un equilibrio satisfactorio.

Para Raymond Williams (1975, 326) lo que Brecht ataca como “aristotélico” es el dominio total del naturalismo que preponderaba en el teatro europeo. Sobre todo se hace especial alusión a cuatro puntos básicos del teatro naturalista:

- El espectador se ve envuelto en la acción escénica y se encuentra pasivo, sin posibilidades de actuar.
- El drama representa la realidad y el espectador está dentro de ella, tanto que experimenta la acción con los personajes.
- Una escena debe existir en función de la anterior.

- Toma al hombre como algo conocido e inevitable.
 - Con respecto a estos puntos, Brecht propone una alternativa:
- El espectador debe ser un observador con capacidad de actuar
- El drama presenta una visión del mundo en la que el espectador se enfrenta a algo y se ve obligado a estudiar lo que ve.
- Cada escena existe por sí misma.
- Muestra al hombre produciéndose a sí mismo y sujeto al cambio.
- El centro de la atención, lo que guía la historia, es la acción.

Para Subiotto (1989, 199), en cambio, el contraste se refiere principalmente a tres áreas:

- El héroe o ser humano como el sujeto de la acción dramática;
- La estructura de la obra;
- El espectador

Podemos redefinir estos conceptos como tema, presentación y recepción. Es importante cómo el autor nos presenta al protagonista y cómo la estructura influye en el efecto que el drama causará en la percepción del espectador. Hay un principio que une los tres aspectos en una totalidad coherente: la noción del proceso, de que nada está predeterminado o fijado.

Para de Toro (1987, 18), en cambio, los aspectos nucleares de la estética *brechtiana* se pueden clasificar de la siguiente manera:

- **Función del artista:** según Brecht, el artista debía ser realista y representar las relaciones y procesos sociales de los hombres en su vivir cotidiano. Había que tener en cuenta al público al que se dirigía la obra pero no por ello sacrificar la calidad de la misma.
- **Función del arte:** Brecht tiene una concepción del arte básicamente activa. No puede estar desligado de la sociedad. Debe reproducir los fenómenos sociales que nos permiten juzgar dichos fenómenos.
- **Visión de la sociedad:** para Brecht la sociedad está en constante transformación y movimiento. El teatro no debe representar la realidad como algo estático e inalterable. Es una visión dialéctica donde hay un especial interés en sus relaciones y mecanismos internos, es decir, en sus contradicciones. La visión

que tiene Brecht del hombre contemporáneo es la de un hombre alienado, sometido a fuerzas que están fuera de su control.

Hemos expuesto de esta manera, los elementos principales que unidos dan forma al concepto del distanciamiento. No sólo lo hemos definido en relación a las disonancias que presenta al ser comparado con el teatro aristotélico, sino por la suma de otras características que lo colocan como un nuevo estilo de representación dramática. Para definirlo hemos tenido en cuenta la ideología que tiene como base y desde donde se desprenden una serie de aspectos formales que hemos de analizar a lo largo de este capítulo.

4.1.3. Uso de la tercera persona

En su libro *El espacio literario*, Maurice Blanchot (1989, 28) se aproxima a uno de los recursos del efecto de distanciamiento: la narración en tercera persona. Blanchot dice que el tono de una narración no es la *voz* del escritor, sino el silencio que impone a través de su palabra. El escritor no deja de lado su personalidad para acercarse a una serie de valores universales. No se mueve en torno al discurso convencional en donde puede llegar a sentirse seguro. Para conseguir esto se hace referencia a la importancia de la introducción de la *tercera persona* que sustituye el “Yo”. Es, según Blanchot, la soledad que se acerca al escritor que emprende el trabajo y en donde la *tercera persona* convierte el *yo* en nadie, el distanciamiento del *yo* que permite al lector/espectador tomar distancia con respecto a los enunciados.

Esta ausencia de identificación del narrador a partir del sumergimiento en una tercera persona es lo que consigue que también la idea de tiempo se absorba en la narración secundaria (BRECHT, 2004, 134). Blanchot (1989, 30) habla de la *fascinación por la ausencia del tiempo* y la relaciona a la neutralidad que adquiere el *yo* narrador al fundirse y desvanecerse en una tercera persona. Como si no se tratase de un presente y a la vez tampoco fuese una referencia al pasado.

La *visión presupone distancia* (BLANCHOT, 1989, 32), en el sentido de que el espectador está a la vez en contacto con la obra y sin verdadero contacto con ella y que estas dos situaciones no se confunden. Los objetos que percibimos no son reales y por ello no pertenecen al mundo de la realidad circundante.

El teatro épico presupone la existencia de un narrador extra que organiza las anécdotas en determinadas coordenadas espacio-temporales. En Brecht es frecuente el uso de un narrador para organizar la historia. En *El círculo de tiza caucásico* (BRECHT, 2005b) tenemos un narrador que organiza el discurso y habla directamente al público, como si fuese él el lazo entre lo que sucede en escena y los espectadores. Es el primer paso para la ruptura del pacto de ficción. Una persona que nos recuerda todo el tiempo que aquello que se va a representar es ficticio.

De Toro (1987, 32) también habla de la tercera persona como un elemento de “epicidad” y agrega que la presencia de un narrador también puede tener la función de reemplazar una escenificación por un pasaje narrado. El narrador puede, en este sentido:

- Resumir acciones no escenificadas;
- Anunciar acciones;
- Introducir acciones;
- Comentar acciones;
- Proveer información de fondo.

Gerard Genette ha analizado de forma detallada los diferentes tipos de narradores que podemos encontrar en una historia. Dice, a su vez, que el narrador puede definirse de acuerdo a su “estatuto” como *extradieético* e *intradieético* (GENETTE, 1989, 302) y de acuerdo a su relación con la historia como *heterodieético* u *homodieético* (*ibid.*)

Genette caracteriza a estos cuatro tipos de narradores a través de un cuadro de doble entrada y dice que:

- El narrador **extradieético/heterodieético** es aquél que cuenta una historia de la que está ausente.
- El narrador **extradieético/homodieético** es un narrador en primer grado que cuenta su propia historia.
- El narrador **intradieético/heterodieético** está dentro de la historia principal y cuenta historias de segundo grado de las que está ausente.
- El narrador **intradieético/homodieético** es aquél que en segundo grado cuenta su propia historia (GENETTE, 1989, 302)

En *Hable con ella* existe una superposición de narradores y de narraciones. Tomando el marco teórico propuesto por Genette, podremos llegar a la conclusión de la presencia de una tercera persona y de la importancia que tiene la construcción discursiva de los personajes.

Podemos establecer lo siguiente:

- Existe un narrador *omnisciente* que es extradiegético/heterodiegético que se manifiesta a partir de los letreros y que es el que nos cuenta la acción. Veremos más adelante cuál es el efecto que producen dichos letreros en el receptor. En cualquier caso, resaltaremos que en este narrador se destaca la función fática, ya que se pone el acento sobre el narratario (GENETTE, 1989, 309).
- Los *testigos*: *Hable con ella* es una obra que se caracteriza por la importancia que adquiere la palabra hablada y el uso de los géneros discursivos para la construcción de la realidad. Marco y Benigno son dos narradores extradiegéticos/homodiegéticos que contarán sus recuerdos. Marco lo hace en dos momentos:
 - ✓ Cuando cuenta a Lydia el episodio de la culebra.
 - ✓ Cuando cuenta a Benigno lo que pasó con Lydia antes de la corrida de Córdoba.

Benigno hace uso de su palabra cuando le cuenta a Marco cómo conoció a Alicia, cuatro años atrás.

En todo momento el discurso es subjetivo y arroja luz sobre diferentes aspectos del filme.

Sin embargo, el mayor ejercicio de distanciamiento se produce cuando Benigno narra a Alicia la ficción *Amante Menguante*. Podríamos hacer, al respecto de este episodio, dos observaciones:

- Benigno se comporta como un narrador intradiegético/heterodiegético porque narra una ficción de segundo grado dentro de la ficción principal de la que él no forma parte.
- Reconocemos, además, la voz del *narrador* que cuenta, a su vez, la violación de Alicia a partir de la introducción de *Amante Menguante*. Por ende, la construcción discursiva de la violación hecha por el narrador principal es

distanciada de nosotros a través del recurso de la ficción dentro de la ficción. Se produce, por consiguiente, una superposición de relatos.

A esto deberíamos agregar un dato más y es la existencia del un comportamiento psicótico¹¹ (TODOROV, 1981, 77) a través del cual Benigno también hace la construcción discursiva de su propia realidad. Todo el largo monólogo es una construcción ficticia de su pretendida relación con Alicia. Él mismo nos da la clave en un momento del filme cuando habla con Marco sobre la guía de viaje de Cuba y dice: *Me identifiqué mucho con esa gente que no tiene nada y se lo inventa todo.*

4.1.4. La importancia de mostrar el proceso

El teatro épico no toma en cuenta la esencia humana como un algo inmutable sino que considera al hombre como un ser histórico y sujeto a los devenires de su propia existencia.

Brecht intenta que su teatro sea lo más objetivo posible y que sea capaz de mostrar las contradicciones de los procesos internos de los personajes.

Cuando Brecht habla de la *contradicción* hace hincapié en las circunstancias que determinan las acciones: *¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esta acción!* (2004, 155) El distanciamiento es un principio que nos lleva a tener en cuenta el procedimiento.

Existe un abanico de posibilidades que se pueden abrir ante cada situación a la que el personaje se debe enfrentar.

El *statu quo* pregonado por la moral clásica es inexistente en la época posmoderna. Por esto se hace referencia constante a la capacidad que tiene el medio ambiente –entendido bajo el concepto de “entorno”– de influir sobre las decisiones de los personajes.

Como señalan Betty Nance Weber y Hubert Heinen, Brecht prestaba mucha atención a las actitudes y comportamientos que la gente podría llegar a adoptar en determinada situación histórica. Las emociones demostradas, así como las ideas, debían ser la respuesta a situaciones sociales específicas. *Brecht sought to illuminate the*

¹¹ Todorov define la psicosis como una perturbación entre el yo y el mundo exterior.

historically specific features of fan environment in order to show how that environment influenced, shaped and often battered and destroyed the characters (WEBER/HEINEN, 1980, 31) En *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (BRECHT, 2005c), el nuevo gobierno determina que la causa de los males del país se debe a la existencia de las cabezas puntiagudas y, por lo tanto, lanza una cruzada para la destrucción de todos aquellos que tengan la cabeza de esa forma. Los *cabeza redonda*, que siempre habían convivido tranquilamente con los *cabeza puntiaguda*, se dejan llevar por el abatimiento en que se encuentran a causa de la crisis y se dedican a la caza de los *cabeza puntiaguda*.

Con respecto al cine y la obra de Bertolt Brecht, Carlos Colón Perales (1998, 226) hace la siguiente apreciación: la historia del cine institucional va a consistir en la lucha del héroe por conseguir aquello que desea. En estos términos, la acción es siempre la expresión exterior de un sentimiento interno. Por ende, un lugar común del cine institucional es mostrar a sus protagonistas libres de contradicciones.

Tomando en cuenta estas características, el cine de Hollywood no va a suponer ninguna novedad con respecto a la novelística preexistente. Será más bien deudor de la literatura de folletín y del melodrama.

Lo que es más importante, según Colón Perales es que el cine clásico se caracteriza por llevar al máximo la sensación de empatía a través de la invisibilidad del procedimiento. Brecht, de esta forma, propone un quiebre total en la forma de entender y representar el teatro.

En Almodóvar también podemos constatar la existencia de este elemento, especialmente desde el momento en que aceptamos la subversión de valores y géneros.

Cada uno de los personajes de es producto de sus circunstancias y por ello se comportan de acuerdo a la lógica de estas circunstancias.

El “héroe” de los filmes de Almodóvar también está en lucha por lograr aquello que desea, pero la diferencia reside en que este héroe-protagonista es altamente contradictorio.

El cine almodovariano nos plantea un corte con el cine institucional aunque vemos una utilización del género folletinesco y melodramático subvertido. El

melodrama es característico de su cine aunque el discurso moral se ve modificado porque no está construido en términos binarios.

En *Hable con ella* se hace uso de “mostrar el proceso” como método de distanciamiento. Se nos muestra la historia de Benigno, una serie de procedimientos técnicos permiten el extrañamiento de determinadas situaciones y finalmente, la actitud tomada por el receptor del filme no será de empatía sino más bien crítica en donde tendrá la posibilidad de sopesar las causas que motivaron a Benigno a comportarse de determinada manera y analizar otras posibilidades de acción ante las mismas circunstancias.

4.1.5. El Teatro Épico y la Posmodernidad

La época moderna no es una época susceptible de tragedias; es un momento histórico carente de heroísmo. La temática trágica ha desaparecido porque, aún siendo los temas centrales siempre los mismos (amor, muerte, etcétera) la forma de enfocarlos ha variado porque el hombre ha cambiado su forma de pensar. Al nuevo héroe, o “héroe posmoderno” puede encontrárselo en donde se lo mire porque la nueva condición heroica es ser autodeterminante.

De aquí que la tragedia haya adoptado una nueva definición y sea ahora el arte dramático que muestra la búsqueda frustrada de la libertad. Si el nuevo objeto de deseo del hombre es el cumplimiento de sus designios, el héroe es aquél que lleva adelante esta empresa en un mundo que no le es nada favorable.

Por lo tanto, podemos afirmar que la condición posmoderna trae aparejada una modificación en las normas morales que ya no responden a cánones universales sino que se forjan de acuerdo a las experiencias de cada individuo.

Una de las características que enuncia Jameson (1991, 100) al exponer su concepto de posmodernidad es la ausencia de valores morales absolutos. El establecimiento de una moral alternativa produce la anulación de una de las oposiciones binarias primarias para el comportamiento del hombre en la sociedad: las nociones de bien y mal. Lévi-Strauss afirma que cuando se estudia un mito se analiza menos su contenido que las operaciones mentales que lo estructuran (DERRIDA, 1989, 393). Como el mito es un relato que da sentido a determinada forma de comportamiento de la

sociedad o es la explicación de algo que ocurre en la naturaleza, una de las operaciones mentales básicas es la de establecer oposiciones binarias. Si esta oposición desaparece, los hechos no pueden ser asimilados. De querer asimilar la situación deberíamos reescribir los mitos que conforman nuestra sociedad.

El rechazo hacia la moral burguesa es uno de los elementos fundamentales de la posmodernidad. Almodóvar proclama la existencia de la “no-moral” porque sus personajes actúan acordes a impulsos y fuera de los cánones de la sociedad y, a la vez, esta forma de actuar se nos presenta a los espectadores como totalmente normal. Brecht dice la frase *“trata a todos como deseas que todos te traten a ti” no conduce a modos de actuar eficaces* (BRECHT, 2004, 155) Desde luego que en este pensamiento se acentúa la importancia del contexto para el quehacer humano. Es decir, que la moral burguesa pertenece o forma parte de una moral de clase. Benigno es un personaje moralmente complejo. Lo percibimos como un ser amable, solidario y esencialmente bueno. ¿Nos preguntamos cuál es el camino que recorre hasta llegar a la violación de Alicia? No lo preguntamos. Para empezar, su conducta es en cierta medida patológica. Pero esto no es lo relevante. Lo importante es que en este universo creado por Almodóvar la moral no existe, al menos como la entendemos nosotros y en consecuencia Benigno actúa coherentemente al querer consumir su amor con Alicia. Se guía por su impulso y no se plantea el hecho de estar cometiendo un delito.

Una vez alcanzado un primer intento de definir el concepto de distanciamiento, hemos querido establecer un lazo entre esta forma teatral y el concepto de posmodernidad, ya que el fin de este trabajo es ver cómo ha influido una teoría formulada en las primeras décadas del siglo XX en el cine posmoderno. En los restantes apartados intentaremos llegar a un concepto más sólido de este tema a través de la explicación de los postulados fundamentales.

4.2. EL ESPECTADOR Y LA CATARSIS

La tragedia cumplió una función social que fue el aquietamiento de las masas. El espectador, tras identificarse con el protagonista, realizaba la catarsis de sus propias emociones. El teatro realista desde Aristóteles hasta el siglo XIX ha hecho que el

espectador logre involucrarse con lo que ocurre en escena, no distinguiendo con claridad dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción.

Contrariamente a lo postulado por el teatro clásico, la teoría de Brecht ha conseguido un cambio radical en los parámetros para entender la ficción. Ya no es la compasión y el terror hacia el castigo el sentimiento que el teatro despierta en el hombre. El distanciamiento nos aleja de la ficción para acercarnos a la profundidad y complejidad de la naturaleza humana.

Peter Brooker, habla de una posición crítica que se aleja de la pasividad del teatro aristotélico. *By the term “non-Aristotelian”, Brecht indicated his rejection of the dramatic form whose object was to purge the emotions of pity and fear through the experience of catharsis* (BROOKER, 1987,44)

Cuando Brecht denomina su teatro como *no-aristotélico* indica su rechazo hacia las formas dramáticas que tienen como fin purgar las emociones de compasión y temor a través de la experiencia de la catarsis. El drama aristotélico reconcilia a la audiencia con el *statu quo* impuesto por la ideología dominante, que se manifiesta bajo la forma de un destino inalterable.

El propósito de la actuación nunca debe tener como fin la identificación con los personajes o la empatía. El fin de la actuación es demostrar y explicar por qué los sucesos se desarrollaron de tal o cual forma, dando a los espectadores elementos suficientes para arribar a un juicio valorativo de la situación.

Esto no implica que la relación que establece el espectador con la ficción no sea emotiva. Por el contrario, a pesar de que la actitud del espectador sea crítica y objetiva en ningún momento debe ser fría o indiferente: *el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones* (BRECHT, 2004, 21).

La identificación del espectador con el “héroe”, la *simpatheia* aristotélica es disfuncional. Tanto al querer reflexionar sobre los males de la sociedad para actuar sobre ellos, como el querer reconstruir unos valores a partir de la subversión de los mismos requiere un distanciamiento y la noción clara para el espectador de que lo que se ve es una “puesta en escena”. El espacio escénico y el público se separan. Ficción y realidad ocupan lugares claramente demarcados.

Por otra parte, hay en Brecht una clara orientación hacia la respuesta del público, ya que su teatro es “didáctico” desde el punto de vista de que intenta despertar la conciencia de los individuos y sus actitudes críticas. Posteriormente y hasta nuestros días, se ha hecho mucho hincapié en la figura del lector y en las competencias literarias que le permiten comprender una obra. Estas reflexiones se recogieron en las distintas teorías de la recepción surgidas en años posteriores. Cuando el foco está casi completamente centrado en el lector o el espectador, como sucede hoy en día, un autor como Almodóvar pone a prueba casi de forma constante esas competencias haciendo que el espectador deba actualizarlas.

Si el público tiene un papel tan importante en la recepción y decodificación de la obra entonces es necesario que se le otorgue un carácter productivo. Si la audiencia es productiva sus sentimientos no deben ser manipulados sino debe ser incitada a tomar decisiones, a asumir una postura crítica.

El Teatro Épico, como dijimos anteriormente, nos presenta al anti-héroe moderno que carece de los atributos que tenían los protagonistas en el teatro clásico y, por ello, la identificación no resulta tan sencilla (BRECHT, 2004, 56).

Northrop Frye dice que en la raíz de toda literatura se encuentran las cuatro categorías: lo cómico, lo romántico, lo trágico y lo irónico (EAGLETON, 1988, 115). Por otro lado, afirma que existen cinco modalidades literarias en función de las características del héroe:

- En el mito el héroe es superior por la clase a la que pertenece.
- En el romance la superioridad se debe al grado.
- En la tragedia y la épica (que son profundamente miméticas), el héroe es superior en grado pero no en ambiente.
- En la comedia y el realismo, el héroe es igual a nosotros (moderadamente miméticas)
- En la sátira el héroe es inferior.

A la vez afirma que la tragedia trata del aislamiento humano y la comedia de la integración humana.

Tomando en cuenta esta útil clasificación, podemos ubicar a los filmes de Almodóvar en la categoría que afirma que el héroe es igual a nosotros. Paradójicamente,

esta igualdad no acentúa el mimetismo, sino que éste se da en un ser cuyas cualidades morales nos sobrepasan y dada su naturaleza, es un ser que nunca llegaremos a alcanzar porque se encuentra fuera de nuestras posibilidades. Esto confirma la teoría de Brecht de que la identificación es una ilusión en la medida que el ser con el cual nos comparamos es utópico.

El cine posmoderno de Pedro Almodóvar también tiene cierto carácter épico ya que la oposición sociedad-individuo hace que los retos que deben superar los protagonistas tengan carácter de epopeya. También sus protagonistas son anti-héroes. Los anti-héroes de Almodóvar son mucho más cercanos a nuestra forma de ser pero están en contra de lo que moralmente consideramos lo correcto y por eso no logramos la identificación con ellos.

Un héroe posmoderno como Benigno, no está construido como los prototipos inalterables del teatro clásico sino como un ser sujeto a las circunstancias en que vive. El sentimiento que genera es el de la contradicción (BRECHT, 2004, 56), una contradicción que es tanto racional como emocional, lo que produce la crítica al personaje y no la identificación con él.

4.3. EXTRAÑAMIENTO E INADECUACIÓN

La función del arte es producir efectos que permitan que nuestra cotidianeidad pase del nivel de lo no-percibido al nivel de lo admirable e interesante.

En este sentido, distanciar permite describir procesos representados como procesos extraños. Transforma la actitud aprobatoria del espectador –basada en la identificación– en una actitud crítica. El teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. (...) en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender del asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve (BENJAMIN, 1987, 36).

Al respecto, Todorov¹² (1981, 82) afirma que los objetos observados repetidas veces comienzan a ser percibidos automáticamente. El procedimiento del arte es un

¹² Todorov hace esta afirmación al plantear el problema de la representación en el género fantástico. Afirma: *lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento*

proceso de singularización de los objetos. Esto en teatro o cine concierne a técnicas desilusionantes, que revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje.

La descontextualización de un incidente o un personaje, hace que dejen de ser algo evidente u obvio y se nos presenten de forma que nos generen sorpresa.

El teatro aristotélico nos muestra una sola versión del mundo porque esto también era afín a una ideología que debía mantenerse inalterable. Por eso la “ilusión” de realidad era fundamental para conseguir la empatía de los espectadores y poder conducirlos por una línea de pensamiento acorde a lo que la clase dominante necesitaba mantener intacto.

Mientras que la intención del teatro épico, según Arrigo Subiotto, no consiste simplemente en presentarnos una determinada situación sino también sorprender a la audiencia con una apreciación crítica de la situación y de los procesos que llevan a ella. *Brecht created a dramatic form to match this view of the hero by breaking down the “evolutionary inevitability” of the classical play. Brecht allowed each scene to stand independently as evidence of a process taking place rather than a physic revelation of character* (SUBIOTTO, 1989, 99)

Como decía Walter Benjamín (1987, 23) con respecto a este tema *Las cosas pueden suceder de esta manera pero también pueden suceder de una manera diferente*. Con esta idea se hace hincapié en la anti-naturalidad del teatro aristotélico que somete al arte a una única forma de concebir el universo y, por consiguiente, al ser humano y su supuesta “esencia”.

Tanto Brecht como Almodóvar conciben a un hombre ideológicamente libre y al presentar situaciones extrañadas esperan que el espectador sea capaz de emitir un juicio y de entender la obra emancipándose de la ideología dominante.

La obra de Almodóvar logra su distanciamiento por la inadecuación. Sabe glorificar el mal gusto de lo cotidiano dándole un nuevo sentido; sacándolo de contexto a fuerza de subrayarlo. Esta es una de sus técnicas de distanciamiento que tiene como sustento fundamental el humor. El contraste entre los comportamientos de los personajes *modernos* al entrar en contacto con las taras socioculturales de un país

pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación. En este sentido el hecho fantástico deja de percibirse como tal cuando ya ha sido aceptado como parte de la realidad.

anclado en el pasado es lo que resulta más hilarante y hasta desconcertante para el espectador. Recicla toda una serie de manifestaciones muy reconocidas de la incultura popular en las formas transgresoras de la subcultura *underground*.

Los personajes enfrentan con naturalidad e integran sin esfuerzo en sus vidas factores distorsionadores que en la realidad nunca se manifestarían con esa nitidez ni ellos la asumirían con tanta facilidad de ser personajes verosímiles. Esto lleva a que muchas situaciones cuanto más tremendas son (pensemos en la escena de la violación en *Kika*) más ligeras resultan.

En *Hable con ella* el extrañamiento se produce en dos momentos del filme:

- El marco teatral en que se desarrollan las acciones: el filme empieza a partir del momento en que se corren los telones y aparece en escena *Café Müller*. Hasta que no enfocan a Benigno y Marco sentados en la platea, no entramos como espectadores en el marco de la ficción principal. Otro tanto ocurre al final, ya que la última imagen que recibimos es la del telón que vuelve a cerrarse y nos anuncia el fin de la historia.
- La intercalación de *Amante menguante*.

La expectación que genera este corto produce un quiebre con la historia principal y tenemos que centrar la atención en una historia paralela y en apariencia desligada de la acción principal, para que luego después las dos historias se enlacen de forma sutil. Colocamos el hecho a una distancia tal que tenemos la posibilidad de redescubrirlo y confirmar nuestras sospechas sólo cuando nos enteramos de que Alicia está embarazada.

El extrañamiento se produce --en este caso-- por nuestra imposibilidad de reconstruir discursivamente los hechos y por la presencia de una ficción enmarcada que rompe el pacto ilusionista y nos brinda una visión renovada de la realidad del relato.

Otro de los dispositivos literarios utilizados por Almodóvar para provocar el extrañamiento es la parodia. Es un proceso que requiere que el público reconozca en la pieza lo que se está parodiando para que las competencias se activen y la parodia cause efecto.

Normalmente la forma en que opera la parodia es a través de la inversión general del pre-texto y la re-funcionalización de los procedimientos que la componen.

No entenderíamos la parodia del género televisivo que hay en la filmografía de Almodóvar si no estuviésemos al tanto de la programación que ha sobrevenido los últimos años en los medios de comunicación de masas. Una parodia que es llevada al extremo en *Kika* donde se hace una crítica feroz a la *televisión realidad*. También se toma con mucha sorna los llamados *programas del corazón* y los *talk-shows*. En *Hable con ella*, la presentadora del programa en que se entrevista a Lydia remite a las famosas “tertulianas” de los programas donde se debate sobre la vida privada de los personajes de la farándula.

4.4. EL HOMBRE COMO SUJETO DE CAMBIO

Tanto en Brecht como en Aristóteles el teatro constituye una institución política: para Brecht será el incentivo del cambio y para Aristóteles, el mantenimiento del *statu quo*. Pero el concepto de asombro, si bien compartido, difiere en el modo en que es formulado. Cuando Brecht apela a esta palabra quiere hacer hincapié en la mutabilidad de la naturaleza humana. *Estas figuras no son héroes con los que podamos identificarnos. No están vistos y contruidos como prototipos inalterables del ser humano sino como caracteres históricos, efímeros, que despiertan más bien asombro que un “así soy también yo”* (BRECHT, 2004, 56).

Al admitir que el hombre es susceptible de cambio se admite también de que la “esencia” humana puesta en escena por el teatro clásico no es inmutable. Al decir que no es inmutable también estamos planteando que al no haber una esencia humana universal, se restringen las posibilidades de identificación con la historia de un personaje.

En cambio, la función del teatro clásico consiste en mantener el orden de la sociedad y por tanto la figura del hombre representada en la de un ser ontológicamente inmutable.

Brecht habla de la anulación de la influencia inexorable del destino y hace que el espectador sea partícipe de un proceso. Es el principio de la causalidad que nos indica – como Brecht dice– que *detrás del suceso hay otro suceso* (BRECHT, 2004, 39). Es decir, que el protagonista actúa de una manera y no de otras maneras posibles porque

las condiciones a las que ha estado sujeto social y personalmente, lo han llevado a comportarse de una forma determinada.

La ausencia de las fuerzas del destino hace que el comportamiento esperado del protagonista no sea uno sólo. En el teatro clásico el espectador acudía a ver un espectáculo y sabía cómo iba a terminar la pieza porque el eje de esta representación no era el espectáculo en sí sino la puesta en escena de una serie de valores que servían para reafirmar los pensamientos de una sociedad. Por eso, el papel jugado por el sentimiento de catarsis era tan importante. Cuando se introducen otras variables en teatro, la sociedad ha experimentado un cambio rotundo y el comportamiento del hombre no es predecible. La obviedad en las acciones impone una “no comprensión” de las situaciones que rodean al héroe porque no existe una justificación racional de su comportamiento. El hombre, esencia inmutable, actúa de la única forma en que podría actuar. Para Aristóteles el carácter es el causante del accionar humano (ARISTÓTELES, 2006, 46).

En la obra *Un hombre es un hombre* (BRECHT, 2005d) vemos cómo Galy Gay se transforma de a poco en lo que la sociedad le va pidiendo que sea, ateniéndose a las reglas del juego que le son impuestas. Así también se plantea este juego en el filme *Hable con ella*. Benigno necesita ocupar su lugar dentro de la sociedad por lo que cumple con determinadas expectativas, la diferencia está en que en la transformación de Benigno, la presión que la sociedad puede ejercer sobre él no es mayor a su deseo. Su deseo termina imponiéndose por sobre las normas de la sociedad.

Existen dos tipos de personajes que actúan de acuerdo al principio de mutabilidad de la esencia humana:

- **Personajes que se alienan:** en esta categoría podemos ubicar a Galy Gay que para ser aceptado por la sociedad decide adoptar la personalidad que dicha sociedad le impone. Este personaje cambia su esencia transformándose en otra persona.
- **Personajes que se autodeterminan:** en esta categoría podemos incluir a Grusha (BRECHT, 2005b) que se enfrenta con la sociedad para obtener aquello que quiere y dado a su fuerte espíritu consigue quedarse con el niño.

El tópico del hombre como objeto de cambio también está presente en la obra de Almodóvar porque el concepto de la mutabilidad de la esencia humana está muy arraigado en la cosmovisión posmoderna.

En las películas de Almodóvar todos los personajes se autodeterminan aún a costa de sus propias vidas. No existe la alienación porque sus formas de vivir son tan intensas que si sus objetivos no se cumplen de la manera pensada la única salida posible es la muerte. Esto es visible en *Hable con ella* cuando Benigno decide suicidarse para poder encontrarse con Alicia. También podemos apreciar la cualidad para autodeterminarse en el personaje de Lydia que decide morir como su padre, embestida por un toro. También se observa que los personajes son maleables por las circunstancias: Benigno es, de alguna forma, inducido al suicidio por la sociedad, al igual que Lydia, que deja que la arrolle un toro al sentirse sobrepasada por sus sentimientos.

4.5. PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena de la obra teatral es un aspecto fundamental en la economía *brechtiana*. Es en la puesta en escena --a través de diversas técnicas-- donde se lleva a cabo la consolidación del efecto de distanciamiento.

A continuación haremos un análisis de los distintos elementos que caracterizan al teatro épico y veremos cómo se aplican en *Hable con ella*.

De Toro (1987, 31) enumera cuatro elementos del teatro épico que pueden intensificar el efecto de distanciamiento:

- A. La música
- B. La literarización de la escena
- C. Los efectos escenográficos.
- D. El narrador

Cada uno de estos elementos se desarrolla de forma individual y también contribuye a narrar los acontecimientos.

A. La música adquiere una función narrativa en contraposición a lo que sucede en el teatro aristotélico, donde la música refuerza la catarsis del espectador porque crea una atmósfera que explota sus sentimientos. La música en Almodóvar es en muchos casos

autónoma con respecto al texto, es muchas veces –incluso– la negación del texto. Tanto la música como las canciones son una parte activa del guión, muchas veces forman parte de los diálogos o dicen algo que el personaje diría o hablan acerca de uno de los personajes. No cumple únicamente una función estética o de acompañamiento. No se conforma con el mero aprovechamiento de la música para indicar una situación, para expresar emociones. La música en Almodóvar es un ente independiente aunque compenetrado con la totalidad del filme. Es decir, tiene valor propio y potencia el efecto total. *La música será tanto más importante cuanto en menor cantidad sea utilizada y cumplirá tanto mejor sus funciones cuanto menos sean éstas* (BRECHT, 2004, 253).

B. La literarización del teatro se refiere al uso de las proyecciones, carteles y títulos de los que se puede valer el director para explicar los acontecimientos. Los carteles eliminan el factor sorpresa. *Después de siglos de lectura generalizada, los letreros han adquirido carácter de realidad* (BRECHT, 2004, 218). Esta técnica también la ha usado Almodóvar en *Hable con ella*. Sin embargo, muchas obras cinematográficas utilizan letreros como forma de narración indicando el paso del tiempo u otras aclaraciones que el narrador quiere hacer a los espectadores.

Estamos acostumbrados a este recurso del que se vale el narrador de un filme para indicar por ejemplo: *Nueva York, 1970*, o *Nueve meses después*. En este caso hay una simple intención de ubicar al espectador en las coordenadas espacio-tiempo para que la acción sea comprendida en ese contexto. En muchos casos, el narrador puede valerse de otros artilugios como el uso de una determinada imagen para indicar el lugar de desarrollo de la trama o el paso del tiempo. Por ejemplo, mostrar la Torre Eiffel en el comienzo de la película nos estará sugiriendo que el desarrollo tendrá lugar en París.

En cambio en *Hable con ella*, los letreros serán utilizados de una forma completamente distinta, especialmente estos tres:

- **ALICIA Y BENIGNO**
- **LYDIA Y MARCO**
- **MARCO Y ALICIA**

Es evidente que la intención del narrador poniendo estos carteles la primera vez que vemos a estos personajes interactuar juntos es decirnos que estas personas tendrán algo que ver en el futuro. De hecho, la última pareja se encuentra en el teatro al final del filme y la presencia de ese cartel es la que nos va a indicar que algo pasará entre ellos. Nosotros no lo veremos porque allí termina el filme pero el narrador que está contando la historia de forma omnisciente sí lo sabe. El análisis de la escena nos propone la siguiente lectura: Marco y Alicia se encuentran separados por una butaca vacía desde donde surge este último letrero. Es como si gracias a esta ausencia los personajes pudiesen reconstruir sus vidas.

C. La puesta en escena está en relación a las pautas del anti-ilusionismo. Se encuentran expresadas en las didascalias y tienen que ver con la intención del director y qué es lo que desea transmitir. Por ese motivo, cada elemento de la escenografía cumplirá un papel en la economía de la representación (BRECHT, 2004, 205): *lo que está sobre el escenario tiene que actuar necesariamente, y todo lo que no actúe no ha de salir al escenario.*

Hans-Thies Lehmann (1998, 205) dice que las piezas didácticas de Bertolt Brecht se podrían comparar con lo que los ingleses denominan *performance*. Esta apreciación permite trasladar el concepto de pieza didáctica a la obra cinematográfica de Almodóvar, pero cambiando el sentido y tomando la definición de *performance*. Así en un filme como *Hable con ella* podemos ver este concepto plasmado a lo largo de la película a través de la aparición de entremeses que tienen un significado importante para la obra:

- **Coreografías de Pina Bausch:** funcionan como una puesta en abismo de lo que va a suceder en el filme. La decisión de que la apertura del filme fuese en un teatro no es un caso fortuito. Esto refuerza la idea de ficcionalización de la vida. El drama que estos hombres van a vivir está representado en la danza que están viendo. El argumento de la película está resumido en estos diez primeros minutos. En *Café Müller* hay dos mujeres en camisones blancos, como dos espectros que caminan arrastrando los pies y los brazos. No tienen conciencia de su corporeidad por lo que chocan contra las paredes y los muebles de la habitación. El hombre que está con ellas, que sí parece pertenecer a este mundo, intenta sacar del medio los obstáculos que les impiden avanzar. Intenta

ayudarlas aunque ellas no noten su presencia. En este baile tan sutil y tan dramático, Almodóvar pone en escena la historia de Benigno y de Marco. La pieza final, *Masurca Fogo*, también tiene como protagonista al teatro y a la danza. A diferencia de la primera pieza, acá la sencillez y la comunicación son los rasgos característicos. Probablemente también es una puesta en abismo de la historia de Marco y Alicia.

Julián Gutiérrez Albilla (2003, 383) habla acerca de la integración de la pieza de danza *Café Müller* en la obra de Almodóvar. Este crítico apunta a la esencia de la danza como una forma de hipertexto. La danza nos permite entender el cuerpo en sus conexiones con otros cuerpos.

Para una película cuyo tema central es la falta de comunicación entre los seres humanos, el sentido de la corporalidad es fundamental porque es la forma que tiene Benigno de poder comunicarse con Alicia. Como si en un momento su monólogo se quebrase y se diese cuenta de que estaba necesitado de una respuesta por parte de Alicia. El “delito sexual” de Benigno puede entonces entenderse como un deseo o una necesidad de confluir con Alicia, de comunicarse con ella.

- **Interludio:** cuando me refiero al interludio en este filme hablo de la *performance* llevada a cabo por el cantautor brasileño Caetano Veloso, que sirve para marcar una cesura en el desarrollo de la historia y que en sí constituye una escena autónoma que no está ligada narrativamente a la historia principal. Aquí el autor aprovecha para que Marco le cuente a Lydia el episodio de Ángela y la culebra.

- **Amante menguante:** esta constituye la *performance* más importante que encontraremos en el filme ya que es el momento de mayor distanciamiento entre el espectador y la obra. Esta historia es un corto introducido por el director que tiene como fin ilustrar la narración de Benigno y ocultar los verdaderos sucesos que ocurrieron en la ficción principal¹³. Benigno narra a Alicia la historia del Amante menguante donde se cuenta la historia de una pareja disfuncional: Amparo y Alfredo. A través de un brebaje que prepara Amparo para combatir la obesidad de su novio provoca su encogimiento. En vano intentan encontrar un antídoto. Una noche, mientras la mujer dormía, Alfredo se mete en la vagina de su mujer y se queda a vivir dentro. Una situación paradójica. Esta pareja que ya no tenía nada en común, cuyas vidas parecían ser incompatibles,

¹³ Ver Anexo V.

logran superar el problema a través de la unión. Almodóvar recurre a una ficción y a la narración de Benigno para presentarnos un hecho que de otra forma nos resultaría traumático e imposible de aceptar. La violación es un acto de una violencia extrema y sólo su insinuación provocaría rechazo. Acá es cuando la intención del director y su forma de manipular la narración entran en juego. El espectador no condena a Benigno porque Almodóvar no quiere que lo haga. El relato de la violación ya está instaurado en la sociedad, hay una forma prevista de narrarlo donde siempre está presente la víctima y el victimario. Cuando insistimos en que Almodóvar quiere destraumatizar el acto nunca queremos decir que intenta justificarlo sino que propone una nueva forma de narrarlo. Si la violación está amparada por un nuevo relato y ese relato se entiende a través de unas causas concretas como la soledad de Benigno y su amor servicial e incondicional hacia Alicia, entonces logramos dejar de lado su parte traumática. Además Alicia no sufre la agresividad de este acto porque no es consciente. Por ende, la nueva interpretación de este hecho se produce por:

- ✓ La posibilidad de conjugar las causas
- ✓ El hecho de que es la violación lo que devuelve a Alicia a la vida
- ✓ Sobre todas las cosas, la instauración del relato distanciador que crea un nuevo imaginario – aunque sea particular – y permite al espectador reflexionar sobre el hecho con imparcialidad.

Es indudable el esteticismo de Almodóvar a la hora de montar sus puestas en escena. Haciendo un recuento de sus obras veremos que a medida que ha ido contando con mayores recursos ha dotado a las escenografías de mayor grado de abstracción.

En *Hable con ella*, los decorados no sólo están estetizados al máximo sino que muchos de los lugares son de un alto grado de simbolismo y –por ende– de una gran abstracción. Un ejemplo de esto puede ser la *plaza de toros*. Una vez más, Almodóvar hace una reescritura de la tradición española a través de la tauromaquia.

En la plaza de toros, un espacio tan consagradamente masculino, Lydia se deja matar por amor a un hombre. De esta manera, el toro adquiere un significado fálico y la imagen del torero se torna totalmente femenina.

D) La presencia de un narrador que se dirija directamente al público y que relate los hechos en tercera persona, reforzará la idea de que nos encontramos ante una ficción

(BRECHT, 2004, 134) Este punto ya lo hemos analizado con anterioridad. Sólo querríamos hacer referencia a la recurrente presencia de este recurso en la obra teatral de Bertolt Brecht. Un narrador que forma parte de la historia y a la vez se dirige al público como *Fairchild* en *Un hombre es un hombre* (BRECHT, 2005d). Esto disminuye la mimesis y la identificación.

De Toro (1987, 50) habla también de la escritura como medio de *epicidad*. En este nivel textual (DE TORO, 50-51) se destacan dos categorías:

- **Secuencias:** en el drama clásico las secuencias están determinadas por una continuidad lógico-causal. En el drama épico las secuencias responden a un orden discontinuo. El público que asiste a una obra de teatro clásico sabe lo que va a pasar. Los acontecimientos se desarrollan en una secuencia lógica y el discurso de los personajes confirma la situación inicial. El discurso nunca entra en contradicción con los hechos, a diferencia del teatro épico. La construcción verbal que hacen los personajes sobre sí mismos o sobre los acontecimientos deja de ser reveladora. El concepto de acto, tal y como se entiende en el drama clásico, contiene ya en su propio origen la lógica de la unidad espacio-temporal. También es importante que el contenido de la obra responda al desarrollo de una situación inicial y la trama debe estar exenta de bifurcaciones. El paso de un acto a otro no debe alterar el desarrollo de la situación inicial. En cambio en el drama a cuadros hay pausas temporales que marcan la diferencia de un cuadro a otro. Estas marcas son las que dan autonomía a los cuadros. Por consiguiente otra de las diferencias visibles entre el teatro épico y el teatro aristotélico está en la continuidad o discontinuidad de la articulación de la secuencia. El fin del drama estructurado en cuadros es que el espectador no se deje llevar por el movimiento de la acción dramática. También hay una diferencia esencial en lo referente a la acción final. En el teatro aristotélico se debe dar una solución a la situación dramática que se plantea al comienzo de la obra, mientras que en el teatro épico cada cuadro desarrolla un aspecto de la obra y el cuadro final nunca da una respuesta o una solución sino que apela a la conciencia del receptor para que juzgue los hechos desde su punto de vista. La forma en que se estructuran los actos en el drama épico se denomina fragmentación escénica.

La fragmentación de la escena también es común en Almodóvar, aún más en sus primeros filmes tales como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde es muy patente la influencia del *comic*, pero aún en sus películas más recientes reconocemos el gusto por la yuxtaposición de escenas. En este sentido, la obra de Almodóvar puede ser considerada como un puzzle, porque tomando elementos de distinto origen, logra una totalidad que aunque coherente no deja de ser fragmentaria. Une varias formas al servicio de una idea.

En *Hable con ella*, la idea de fragmentación escénica está claramente ejemplificada. Se articula a partir de las dos piezas teatrales --que funcionan como introducción y epílogo--, el corto mudo *Amante Menguante* --que suprime la acción principal--, los *flashback* narrados por los personajes--que explican cosas que sucedieron en la narración principal--y la narración en sí misma.

▪ **Confluencia de elementos** (didascalias): como dijimos con anterioridad, en la puesta en escena es donde el texto demuestra más claramente su epicidad. Aquí entran en juego diversos elementos como la presencia de un narrador, la música, los elementos literarizantes, conceptos desarrollados con anterioridad. La epicidad también puede estar dada por elementos de ficcionalización de los que podemos destacar:

- ✓ **Final expresado:** el final expresado obliga a los espectadores a concentrarse en los acontecimientos y no en el desenlace.
- ✓ **Teatro en el teatro:** son todas aquellas obras que introducen una representación dentro de otra representación. *La proyección de estampas o películas podrá interrumpir la representación* (BRECHT, 2004, 189)

No siempre la ficción dentro de la ficción produce un efecto de distanciamiento sino que en muchos casos, es utilizada con fines diversos.

La ficción dentro de la ficción es un recurso utilizado en teatro desde antes de la postulación del efecto de distanciamiento. En *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2006), por ejemplo, el momento de la representación de la muerte del padre de Hamlet en una obra de teatro celebrada en palacio tiene una función explicatoria y de *puesta en abismo*; a través de este momento Hamlet descubre cómo se ha llevado a cabo el asesinato de su padre y es el principio catalizador de su acción (o inacción) La clave está en que el

espectador no percibe una ruptura con el pacto ficcionalizador del teatro ya que esa representación se encuentra enmarcada dentro de los límites de la ficción principal. Incluso, el espectador que sabe cómo ha muerto el padre de Hamlet, se siente más identificado con el protagonista.

Si nos situamos en una obra de teatro más moderna, como puede ser *Enrique IV* de Pirandello (1986), nos encontraremos con algo similar. Sabemos que Pirandello ha sido uno de los dramaturgos que más ha explotado el recurso de la ficción dentro de la ficción y aún así no podemos hablar de distanciamiento en sus obras. Volviendo a la obra citada, aquí la ficción que se nos plantea es el de este universo medieval que ha creado un loco a principios del siglo XX, pretendiendo ser Enrique IV de Alemania. Por ende, todos los demás protagonistas que no están locos le siguen el juego vistiéndose y comportándose como si estuviesen en la Edad Media. Aquí sucede algo parecido a lo que apuntábamos con anterioridad, si bien hay una ficción enmarcada, siempre esta historia respeta los límites de la acción principal y funciona como el eje de la trama y el elemento catalizador, ya que el desenlace se produce cuando los demás descubren que está fingiendo. En este caso la acción fundamental gira en torno a esta ficción paralela que el personaje principal se ha creado. Sabemos más adelante que lo de creerse Enrique IV era un invento para tomarle el pelo a los demás y en un monólogo que pronuncia ante sus pajes explica que a través de la locura logra escapar de las barbaridades que suceden en el mundo real. Se produce un profundo sentimiento de catarsis al hacer una crítica a la angustia del hombre en el siglo XX (recordemos que escribe en época de posguerra)

En la obra almodovariana, el campo del cine se utiliza constantemente como referencia. Es un recurso que sirve para poner distancia entre la ficción que estamos viendo y el espectador. Hay una suerte de regodeo en la falsedad del cine, una insistencia en la constatación de la ficción.

Almodóvar, como afirma Allison (2003, 283) nunca permite una absorción completa de sus filmes, como si los espectadores fuésemos testigos de lo que sucede en la pantalla. Se nos recuerda constantemente que el cine es cine.

4.6. CONCLUSIÓN

La forma de representación de la realidad y los efectos que produce en el espectador son las dos caras de un mismo fenómeno que es la obra de arte. En este capítulo hemos querido hacer una exposición de los diferentes elementos que dan forma al efecto de distanciamiento y cómo estos se articulan en *Hable con ella*. En las conclusiones al presente trabajo, haremos un esquema de estas relaciones para demostrar cómo la representación y la catarsis son dos ejes isotópicos en los que se puede hacer una lectura de esta obra y cómo se lleva a cabo el efecto de distanciamiento.

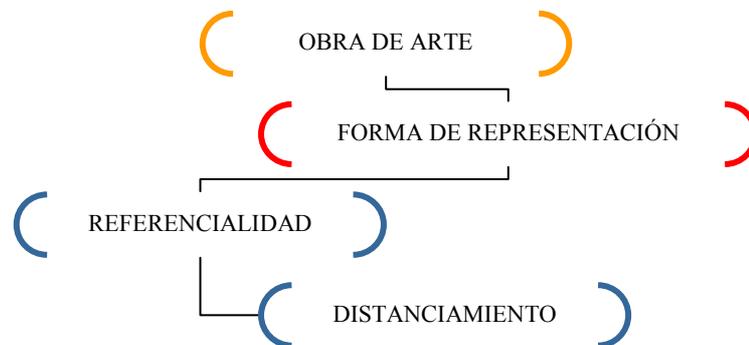
CAPÍTULO V

5. CAPÍTULO V

5.1. CONCLUSIONES

Hemos llegado al fin de este trabajo y es momento de retomar la hipótesis que nos habíamos planteado en la introducción: cómo la representación y la catarsis constituyen dos vías mediante las cuales podemos realizar una posible lectura de *Hable con ella* de Pedro Almodóvar y cómo la articulación de estos dos conceptos producen un efecto de distanciamiento. A lo largo del trabajo hemos desarrollado diferentes aspectos relacionados con la forma de representación de la realidad en la obra de arte y -por consiguiente- con el problema de la referencialidad.

Forma de representación y distanciamiento son dos conceptos que se suponen el uno al otro y --por momentos-- la explicación puede volverse tautológica. Por consiguiente, hemos formulado un sencillo esquema que puede lograr esclarecer el proceso que atraviesa el filme:



OBRA DE ARTE: la obra es el filme *Hable con ella* que ha sido el objeto de estudio que hemos definido.

FORMA DE REPRESENTACIÓN: la forma de representación utilizada por Almodóvar en general, y en particular en esta película la hemos desarrollado a partir del capítulo III. Como conclusión a este punto hemos de destacar varios aspectos que enumeraremos a continuación a modo de resumen.

- 1) La problemática en la representación de la realidad: luego de exponer diferentes teorías acerca de la crisis de la representación --especialmente desde las vanguardias en adelante-- hemos concluido en que utiliza la realidad como parámetro para la construcción de imágenes. Por decirlo de otro modo, utiliza la técnica realista.
- 2) Los personajes: teniendo en cuenta lo dicho en el punto anterior, los personajes también se construyen a partir de la técnica realista y tendrán unas características determinadas como: el *voyeurismo*, la marginalidad, relaciones familiares conflictivas, etcétera.
- 3) El lenguaje: el lenguaje también sigue la línea de lo citado anteriormente, con una marcada tendencia naturalista que se puede ejemplificar en el uso de las malas palabras.
- 4) Hemos visto que utiliza como género preferente el melodrama aunque lo característico de su estilo personal es la hibridación genérica.
- 5) Utiliza el *Kitsch* como el elemento característico de la clase media española que busca retratar en sus filmes.

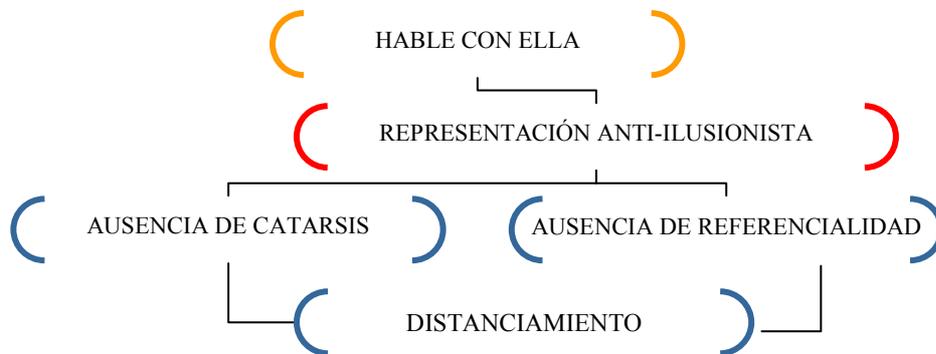
REFERENCIALIDAD: hasta donde hemos llegado, podemos sacar la conclusión de que la forma de representación de la realidad coincide con los planteos del realismo. Si estas formas fuesen utilizadas al cien por ciento en su obra, nunca podríamos hablar de efecto de distanciamiento ya que nos encontraríamos ante simples relatos naturalistas. La clave de la cuestión radica en la ausencia de referencialidad: construye personajes y situaciones reales pero sin anclaje en una realidad determinada y con algunas características anti-ilusionistas como la presencia de personajes con parámetros morales alternativos, ausencia de marco histórico, alto grado de estereotipación en determinados caracteres.

DISTANCIAMIENTO: El gran ejercicio de distanciamiento, sin embargo, y según lo había planteado Brecht en sus escritos, se producirá en la puesta en escena, que en el caso de una obra cinematográfica se traduce en lo que denominamos el montaje.

En *Hable con ella*, por lo tanto, aún cuando los aspectos anti-ilusionistas que acabamos de citar pueden ser tenidos en cuenta para reforzar la artificialidad de la obra cinematográfica, el verdadero distanciamiento se produce a partir de la

intención del narrador. La ausencia de referencialidad parte de la base de que la ficción no responde a ninguna realidad ajena a ella. La primera consecuencia de esta postura es de historicidad que mencionamos al hablar del posmodernismo y que en este filme se traduce en la falta un marco temporal determinado. En definitiva, tampoco es determinante para la historia la existencia del mismo. Por otra parte la ausencia de referencialidad se produce también en el lenguaje que Benigno utiliza para comunicarse con Alicia y que responde, como ya hemos visto, a una actitud psicótica que trae aparejada una ruptura con el mundo exterior. A colación de esto último podemos destacar la importancia de la construcción discursiva de los personajes que narran sus propias historias e introducir ficciones secundarias a partir del recurso del *flashback*.

Pero como decíamos antes, el montaje, la voz del narrador, es el elemento fundamental a partir del cual se produce el distanciamiento por la clara intención de enmarcar el relato dentro de la realidad de una ficción, recordándonos siempre de que lo que vemos no es la realidad. La forma de representación por ende es fundamental y se estructura principalmente en el comienzo y el cierre en el teatro, que propone el marco de ficción y es un claro recurso anti-ilusionista; y el momento de la violación donde la actividad discursiva de Benigno es tan importante como la del narrador, ya que mientras oímos la historia de *Amante menguante* de boca de Benigno, vemos su representación y no la violación, y esto es una deliberada decisión del narrador. Este gran ejercicio de distanciamiento hace que la reacción del espectador sea manipulada por la construcción discursiva del narrador y, por consiguiente, no se produzca identificación con los personajes ni un juicio moral subjetivo sobre Benigno. En cambio el espectador razona de la siguiente manera: si Alicia estaba en coma y luego de la violación volvió a la vida, el comportamiento de Benigno es lo que la ha salvado. De modo que podemos redefinir el cuadro que planteamos al comienzo de la siguiente forma:



Por consiguiente, podemos ratificar la hipótesis de este trabajo en la que afirmábamos que la forma de representación de la realidad en el filme *Hable con ella* a través de las técnicas anti-ilusionistas, anulan la existencia de la catarsis y por ende se produce un efecto de distanciamiento que manipula la forma de recepción del filme y el juicio moral sobre el conflicto principal.

ANEXO I
SINOPSIS DEL FILME

ANEXO I: SINOPSIS DEL FILME

Hable con ella es la historia paralela de dos hombres y su relación con sus parejas. Tenemos por un lado a Benigno, que es el protagonista de la historia, que es enfermero en una clínica privada y que está enamorado de su paciente, Alicia, que está en coma. Alicia y Benigno ya se conocían con anterioridad, ya que él la veía desde el balcón de su casa tomando clases en la academia de danza de enfrente. Un día la acompañó hasta su casa, con la excusa de devolverle la billetera que se le había caído en la calle. Cuando volvió a saber de ella, Alicia ya había sufrido el accidente de tránsito que la dejó postrada y, casualmente, ingresó como paciente en la clínica donde Benigno trabajaba. La acción gira en torno al proceso comunicativo que se da entre ellos dos: él compone largos monólogos como si ella pudiera comprenderlo y a partir de estos monólogos comprendemos al personaje. Esta comunicación se da día a día y es, como dijimos, el núcleo de la narración. De forma paralela contamos con la presencia de Marco y su relación de pareja con Lydia, una torera, en donde también se hace hincapié en la comunicación que se establece entre ellos, ya que normalmente está basada en sobreentendidos. Estas dos historias se cruzan cuando Lydia tiene un accidente durante la corrida de toros e ingresa a la misma clínica donde estaba internada Alicia. Allí se conocen Benigno y Marco y establecen una sólida amistad. Finalmente Marco se entera de que Lydia, antes del accidente, había vuelto con su antiguo novio y se va de viaje. Por la prensa se entera de que ella muere poco después y regresa a Madrid. Cuando llama a la clínica para hablar con Benigno y ponerse al tanto de lo sucedido con Lydia, le dicen que Benigno ya no trabaja allí. Una enfermera amiga suya le comenta a Marco que Benigno estaba en la cárcel por haber violado a Alicia, y ésta además había quedado embarazada. Marco acude a verlo e intenta ayudarlo. Cuando Benigno ve que sus expectativas de saber algo de Alicia y del niño se suicida. Marco, que había alquilado la casa donde Benigno vivía y desde donde veía a Alicia bailar, se entera que Alicia había despertado del coma cuando se asoma al balcón y la ve sentada mirando la clase de ballet. Cuando acude a la cárcel para contarle a Benigno la noticia se entera de su muerte. Finalmente, Marco y Alicia que no se conocen, se encuentran en el teatro donde habían acudido los dos por casualidad. La profesora de ballet le cuenta a Marco cómo

fue la recuperación de Alicia y que el niño que esperaba nació muerto, y Alicia no llegó a saberlo. El final es abierto ya que el narrador juega con la posibilidad de una nueva historia de amor entre Alicia y Marco.

ANEXO II

COMIENZO Y FINAL EN EL TEATRO

ANEXO II: COMIENZO Y FINAL EN EL TEATRO

En este anexo reproducimos el comienzo y el fin de la película tal y como están descritos en el guión original.

La siguiente transcripción corresponde al comienzo de la película:

TEATRO LOPE DE VEGA. INTERIOR. NOCHE

El escenario está lleno de sillas oscuras de madera y algunas mesas redondas, también de madera. Paredes grises con dos puertas por donde aparecen y desaparecen los personajes y una puerta giratoria al fondo. Se representa *Café Müller*, una pieza expresionista coreografiada por Pina Bausch. La propia coreógrafa interviene también como bailarina.

El espectáculo es desgarrador, lírico y conmovedor.

EL ESCENARIO. CONTINUACIÓN.

Cuando se hace la luz sobre el decorado, descubrimos a una mujer al fondo (Pina Bausch). Es una mujer extremadamente delgada, la piel apenas cubre sus músculos y articulaciones. Viste una especie de leve camisón blanco hasta los tobillos, sin mangas y con amplio escote de tirilla. El escote permite adivinar el inicio de sus pechos. Los brazos rígidos, paralelos al cuerpo y las manos abiertas, en la semioscuridad parece un fantasma que palpa ligeramente la pared para tener una referencia del espacio.

La delgada figura (con el pelo liso, recogido en una cola sobre las espaldas, y sus brazos infinitos) se desliza con movimientos cortos y dudosos hacia el centro del escenario. Se tambalea ligeramente y siempre del mismo modo. Tiene los ojos cerrados, como una sonámbula que se afanara buscando una puerta por donde acceder a otra realidad. O tal vez ese decorado sea su realidad, ése su mundo, y ése su modo de moverse dentro de él.

Cerca de la boca del escenario, aparece otra mujer (Malú), más joven y más furiosamente impaciente. Viste también una ligera combinación blanca que le llega hasta las rodillas. Malú tiene el pelo largo, suelto e indomable. Separadas por 5 o 6 metros, las dos mujeres, muy cerca de la pared de la izquierda, dudan con pasos de

autómata. Aunque ninguna de las dos puede ver (nunca abren los ojos), en ocasiones sus movimientos coinciden o se superponen formando un dúo armónico. La una es el eco de la otra.

Camina inconscientemente hacia la pared hasta chocar con ella. Rebotan, se vuelven y resbalan lentamente hasta quedar en el suelo, después se deslizan hacia un lado con las piernas congeladas en un paso de baile. Aparece un hombre (de rostro muy triste), vestido de traje y con el pelo corto, que se le alborota pronto. Está pendiente de Malú, sólo tiene ojos para ella (Pina se expone menos, es más etérea, flota más que Malú). Malú se levanta como una muñeca mecánica, siempre con las manos abiertas y los brazos extendidos camina hacia delante, con la rigidez de quien acaba de aprender a andar. A una velocidad de vértigo el hombre de la mirada triste quita a su paso las sillas y las mesas, golpeándolas con las manos, a diestro y siniestro, para que Malú no choque contra ningún obstáculo y pueda recorrer el escenario en diagonal.

Malú se detiene bruscamente e inicia una danza a base de aspavientos desesperados de los brazos, conectados con vueltas sobre sí misma.

Sobrecogedora.

Sin pausa, se dirige en línea recta hacia la parte delantera del escenario. De nuevo el hombre triste dispone del tiempo justo para quitarle de en medio todos los obstáculos. Cuando termina, respira triste, agotado y alerta.

Malú vuelve a detenerse (siempre con los ojos cerrados), el rostro oculto por el pelo. La mano derecha se desliza lentamente (como una caricia) desde el vientre hasta el corazón. Ahí se detiene y reposa unos instantes. Empieza a oírse (suave y doloroso) un fragmento de *The faery Queene* de Henry Purcell.

La emoción de la pieza desborda el escenario.

TEATRO LOPE DE VEGA. PATIO DE BUTACAS. INT. NOCHE.

E invade el patio de butacas.

En una de las filas dos hombres, Benigno de 30 años y Marco de cuarenta y tantos, sentados juntos por casualidad, contemplan conmovidos el espectáculo. Marco estalla en sollozos. Benigno le mira con disimulo, ve cómo las lágrimas de Marco brillan en la oscuridad. A Benigno le gustaría decir algo, pero se reprime.

Café Müller continúa su curso sobre el escenario. Su violenta belleza hace estragos en el ánimo de Marco.

La siguiente transcripción corresponde a la escena final de la película:

TEATRO LOPE DE VEGA. ESPECTÁCULO DE PINA BAUSCH. EN EL ESCENARIO Y EN EL PATIO DE BUTACAS.

El patio de butacas está casi lleno. Sentado junto al pasillo Marco mira conmovido el escenario donde se representa *Masurca Fogo*. Imposible olvidar que fue en ese teatro, viendo otra pieza de la misma coreógrafa, cuando Marco conoció por azar a Benigno.

En la primera parte aparece una mujer con la melena suelta y un vestido de flores hasta los pies. Coge un micrófono tipo años 70, es decir, alámbrico. En vez de cantar o hablar, llena sus pulmones de aire y exhala un largo y hondo suspiro.

Camina por el escenario hasta alcanzar el otro extremo, siempre con el micrófono alámbrico en la mano y emite otro profundo suspiro.

Marco hace suyos los suspiros, sus ojos se le empañan de lágrimas en recuerdo de Benigno. Se escucha “Hain’t it funny?” cantada por K.D. Lang, al estilo de la doliente Billy Holyday.

Dos filas detrás de él, Alicia y Katerina contemplan fascinadas el espectáculo. Marco no las ha visto antes, no sabe que las tiene tan cerca.

La mujer del micrófono y el vestido de flores continúa suspirando, mientras un grupo de bailarines tumbados en el suelo, transportan su cuerpo por el aire. Se la van pasando de mano en mano. La “suspirante” flota en un mar de manos.

A Alicia le llama la atención el hombre sentado dos filas delante de ellas, Marco. Sólo puede ver la espalda y el perfil de la mejilla izquierda, en el que brilla un reguero de lágrimas.

EN EL ESCENARIO

Aparecen varias parejas bailando al ritmo de una bucólica canción caboverdiana. El decorado es una masa enorme de campo verde del que caen en cascada delgados chorros de agua.

La música, el agua, las parejas bailando, el campo lleno de hierba, el murmullo del agua invitan a disfrutar de la vida y de cada uno de los sentidos que la naturaleza nos ha regalado.

Marco vuelve la cabeza levemente hacia atrás, como esperaba descubre que Alicia le está mirando. Sus miradas se tocan, Alicia le sonríe. Él le devuelve la sonrisa y vuelve sus ojos hacia el bucólico escenario.

EN EL PATIO DE BUTACAS

Dos cañones de luz caen sobre Marco y Alicia, aislándolos del resto de los espectadores. Entre ellos sólo hay una butaca vacía, una butaca (y una ausencia) que irremediablemente los une.

De la oscuridad rojiza de esa butaca surge un letrero que se acerca a la base del fotograma y anuncia el nacimiento de una nueva pareja.

Letrero: MARCO Y ALICIA

ANEXO III
AMANTE MENGUANTE

ANEXO III: AMANTE MENGUANTE

A continuación transcribo el corto *Amante Menguante* tal y como figura en el guión original de *Hable con ella* (ALMODÓVAR 2002,122-143).

Benigno le deshace los lazos que unen las dos partes del camión por los hombros. Dos lazos sobre cada hombro. Tira de la parte superior del camión hacia la cintura y descubre los dos pechos en su esplendor, el valle del vientre... Vuelve sus ojos hacia el rostro de Alicia. La mujer tiene levemente separados los labios maquillados. Turbado, Benigno la cubre de inmediato con el camión y responde a algo que nadie excepto él ha oído:

BENIGNO: - No, no me pasa nada. Es que anoche vi una película muda que me ha dejado trastornado.

Se sienta junto a la cama, se limpia y seca las manos, más sosegado. La narración de lo que viene a continuación empieza a calmarle. El placer de compartir, la alegría de narrar, le relaja y le sirve de compañía.

BENIGNO: - Es una historia de amor entre Alfredo, un chico un poco gordito como yo, pero buen tío y su novia, Amparo, que es científica. Amparo está investigando la fórmula de una dieta experimental que será la bomba en el mundo de la nutrición...

EXTRACTO DE *AMANTE MENGUANTE*

En el centro de la pantalla panorámica, con franjas negras a los lados, aparece la película en blanco y negro en su formato original, es decir, casi cuadrado. **A. (Plano General del Laboratorio de Amparo. Año 1924)** El espacio es amplio y de techos altos, con un rincón para visitas (sofá, mesa baja, alfombra, etc.) En la pared del fondo hay un gran ventanal con cortinones de terciopelo a los lados. La mayor parte del espacio lo ocupa el laboratorio propiamente dicho, con todo lo apropiado para el caso, la época y el género. Mientras trabaja, Amparo discute con su novio. Ella lleva puesta una bata blanca y el novio va trajeado y con papada. Ella es menuda y pizpireta y él, grande y obeso.

Alfredo no le da importancia a la discusión y fuma un puro. Del diálogo sólo se sabe lo que explican los letreros que interrumpen o sintetizan la acción en cada secuencia.

La música toma nuevos bríos cuando aparece el nuevo formato cuadrado en blanco y negro. La tipografía de los letreros es irregular, como hecha a mano (al estilo de los de *Sunrise* en Murnau)

CARTÓN 1: *ERES UN EGOÍSTA... SÓLO PIENSAS EN TI.*

Plano medio de los dos. Alfredo se mueve alrededor de la mesa, continúa bromeando con su novia. Aunque no se escucha le dice algo como:

ALFREDO: - Y tú no piensas más que en tu trabajo...

AMPARO: - Lo siento, soy una científica...

ALFREDO: - Debería estar prohibido que las mujeres guapas fuerais científicas...

Amparo reacciona al banal comentario con un gesto de hastío. Vuelve su mirada a los tubos, y su rostro explota repentinamente de alegría. Una súbita efervescencia indica en uno de los recipientes la culminación de un proceso químico largamente esperado.

(Tubos, probetas, humos, líquidos que regurgitan, etc., es decir, primer plano de los elementos del laboratorio, encadenados sucesivos y simultáneos.)

Alfredo mira el recipiente, deprimido y celoso. Da una calada a su puro, antes de apagarlo.

Amparo da saltitos de puro contenta.

AMPARO: - Ya lo tengo

CARTÓN 2: *YA LO TENGO.*

Alfredo le arrebató la “humeante probeta final” y amenaza a Amparo con bebérsela. Se la acerca con ademán provocador a los labios...

No se oye, ni aparece en un letrero, pero Amparo le dice algo como:

AMPARO: - (Alterada) No bromees con estas cosas...

ALFREDO: - ¡Me la voy a tomar, a ver si adelgazo!...

AMPARO: (Angustiada) Puede ser peligroso, Alfredo. Todavía no la he testado con seres humanos...

CARTÓN 3: *PUEDE SER PELIGROSO. TODAVÍA NO LA HE TESTADO CON SERES HUMANOS.*

ALFREDO: - Pruébala conmigo, soy bastante humano.

AMPARO: - Te lo agradezco, pero no es prudente...

ALFREDO: - Lo hago por ti y por la ciencia...

AMPARO: - ¡Oh!, Alfredo...

Alfredo desaparece del plano con la probeta en la mano a modo de anzuelo. El corazón de Amparo se debate entre el amor a su novio y el amor a la ciencia. Se impone el segundo sentimiento. Coge un pequeño cuaderno y una pluma y sale del plano en dirección al lugar donde está Alfredo.

B. Zona salón.

Frente al ventanal con cortinones.

Alfredo entra en cuadro, lleva el recipiente humeante en la mano. Se vuelve hacia Amparo que aparece poco después. Antes de tomárselo.

ALFREDO: - ¡¿Sigo pareciéndote un egoísta que sólo piensa en sí mismo?!

CARTÓN 4: ¿SIGO PARECIÉNDOTE UN EGOÍSTA QUE SÓLO PIENSA EN SÍ MISMO?

Dicho y hecho. Alfredo apura de un trago la pócima.

Amparo le mira intrigada (en lo que concierne a la ciencia) y aterrada, fascinada y locamente enamorada en lo concerniente a su novio.

Alfredo acusa una fuerte reacción, como si le estallaran las entrañas por dentro. El terror no le impide a su novia tomar nota de las primeras reacciones humanas a su fórmula adelgazante. Las sacudidas espasmódicas que sufre Alfredo por todo el cuerpo, se producen al compás del cuarteto de cuerda.

Después del último espasmo de Alfredo se queda inmóvil, como si una fuerza invisible le sujetara por los hombros. Levanta lentamente la cabeza, abre la boca y acaba liberando un contundente eructo. El eructo le da en pleno rostro a la bella científica, y le mueve el cabello como una fuerte bocanada de viento.

CARTÓN 5: ¡QUÉ BIEN TE HA SENTADO!

Alfredo sonríe satisfecho y Amparo se lanza sobre sus labios y le come la boca, sin soltar el bloc y la pluma.

Elipsis.

C. Mismo decorado y mismo plano

Fundido con el plano anterior

Ella va vestida distinta, y el rostro de él luce delgado y sin papada. Alfredo no sólo ha adelgazado sino que se ha reducido al tamaño de ella. En el plano anterior le llevaba media cabeza.

Ahora es un triste y atractivo joven, de mandíbula afilada. Su cuerpo actual le baila dentro del traje. Al principio de este plano la pareja todavía continúa besándose. Un plano de los pies nos muestra que el largo pantalón de Alfredo se le amontona sobre los zapatos, como un acordeón. No hay duda. ¡Se ha reducido!

En el rostro de Amparo la angustia sucede a la pasión. Mientras le come a besos.

AMPARO: -¡No te preocupes, mi amor! ¡Encontraré un antídoto!

CARTÓN 6: ¡NO TE PREOCUPES, MI AMOR! ¡ENCONTRARÉ UN ANTÍDOTO!

D. Sola, en su estudio-laboratorio, Amparo investiga a ritmo frenético. Corretea sin aliento de un extremo a otro, las lágrimas se mezclan con las fórmulas químicas y los libros de consulta.

Víctima de la desesperación se desploma sobre un taburete y estalla en mudos sollozos.

E. En la habitación de Alfredo

Amparo no es la única que llora. Sobre su mesa escritorio Alfredo escribe y solloza. (Ha perdido ya unos 30cm, la mesa le llega al pecho, parece un niño en el escritorio de una persona mayor) A pesar del apocamiento, su cuerpo mantiene las proporciones correctas. Lo único desproporcionado en su nueva dimensión es el puro, la pluma (plumón en este caso) y el respaldo de la silla. Alfredo le escribe a su amada Amparo:

Amparo, amor mío. No te sientas culpable. Lo que hice, lo hice libremente y por amor. Sólo yo debo asumir las consecuencias. No quiero verte sufrir, ni quiero arruinar tu vida con mi presencia. Lo mejor es que me vaya a un lugar donde no puedas encontrarme. No me busques, amor mío. Te querré siempre... Tu Alfredo.

Una lágrima rebota en el folio escrito, justo en la palabra “amor”.

CARTÓN 7: NO ME BUSQUES, AMOR MÍO... TE QUERRÉ SIEMPRE... TU ALFREDO.

F. Vestíbulo de edificio Viejo Madrid. Int. Noche.

Alfredo mide poco más de 1,30m. Carga con dos maletas que le llegan a los sobacos. El peso de las maletas es ligero comparado con el dolor de la separación.

G. Edificio Viejo Madrid. Ext. Noche.

Como una criatura de la noche, sale a la calle, y desaparece en la oscuridad de una cuesta, tambaleándose por el peso de las maletas.

H. Exterior amanecer. Una ciudad de provincias.

Una mansión señorial se recorta contra el cielo. Es la mansión donde vive la madre de Alfredo. La construcción está protegida por un muro que hace esquina y rodeada de un extenso jardín.

OFF-BENIGNO: -...El tiempo pasaba, por mucho que Amparo investigaba no acababa de encontrar el antídoto, y el pobre Alfredo menguaba día a día. Para que ella no sufriera, Alfredo se fue de casa, abandonó Madrid y volvió al pueblo con su madre, con la que no se hablaba desde hacía diez años porque era tremenda. A Amparo ni siquiera le había dicho donde vivía.

CLÍNICA “EL BOSQUE”. HABITACIÓN ALICIA. INT. NOCHE.

El cuerpo de Alicia yace desnudo sobre la cama, una sábana doblada le cubre la zona genital. De benigno sólo vemos las manos y escuchamos su voz. A un lado del ombligo Alicia tiene un apósito que cubre el punto por donde le introducen la sonda para evacuar.

Benigno la masajea con alcohol de romero, tratando de no rozar el apósito.

BENIGNO: -(Sensible al esplendor de Alicia)...En la película pasan muchas cosas, pero lo importante es que después de años de remordimientos y estudios, Amparo descubre la dirección de la madre de Alfredo y allí se presenta.

MANSIÓN CIUDAD DE PROVINCIAS. EXT. DÍA.

En la calle espera un coche de punto.

La cancela que da a la calle está abierta. Por los escalones que suben hasta la puerta de la vivienda baja Amparo, eufórica y radiante de felicidad. Un sombrerito de fieltro de ala corta corona su cabeza. También lleva un abrigo con solapa de piel, y en la mano un bolso de piel de cocodrilo auténtica.

La Madre (rica, insolente, solitaria, intransigente y provinciana) sale tras ella, por el modo en que la mira se diría que quiere dinamitarla con los ojos. Pero la Madre sabe que no puede competir con el amor y el desparpajo de Amparo.

Dentro del coche que la espera, un Packard del 23, hay un chofer con gorra y cadavérico (por culpa del maquillaje blanco de la época) Amparo entra deprisa y se sienta en el lugar del pasajero. Coge una bocina al lado de la ventanilla y le ordena al chofer su próximo destino: Hotel Youkali.

CIUDAD DE PROVINCIA. EN EL INTERIOR DEL COHE. DÍA. Y EN EL INTERIOR DE UN BOLSO.

Abre el bolso de piel de cocodrilo que ahora reposa en el asiento, junto a ella. Echa un vistazo a la calle, como disimulando su alborozo. Después mira y sonríe al interior del bolso: un diminuto Alfredo la saluda eufórico con amplios movimientos de los dos brazos. Alfredo mide unos 12cm. Viste un traje de muñeco, confeccionado por su madre, con costuras visibles a los lados. Comparte el interior del bolso con un pintalabios, un pañuelo, una caja redonda de maquillaje, una polvera, un cepillo de dientes, una pipa para fumar cigarrillos, dos libros, un bloc de notas, etc.

Después de saludarla y mandarle besos, Alfredo se vuelve hacia las paredes del bolso. El rayo de luz procedente de la apertura superior descubre dentro de una solapa la carta de despedida que él mismo escribió a Amparo.

Alfredo se lleva las dos manos a la boca para ahogar un grito de emoción.

Se acerca al papel e intenta abarcarlo con los brazos abiertos. Las letras son tan grandes como sus manos, y el texto inabarcable, como el sentimiento que le impulsó a escribirlo. Acaricia las palabras, rescribe sus letras, repasándolas con el dedo índice y abraza el papel, otra vez. Con este abrazo, Alfredo también abraza su terrible destino, del cual se siente dueño.

CARTÓN 8: HOTEL YOUKALI. HABITACIÓN 15.

HABITACIÓN DEL HOTEL YOUKALI. CAMA.

Dentro de la cama, Amparo y el pequeño Alfredo hablan, ella recostada sobre el cabecero y él mirándola como quien mira una cometa, sentado al borde de la almohada.

Alfredo viste ropa interior.

Amparo toma notas.

CARTÓN 9: TIENEN TANTO QUE CONTARSE... QUE HABLAN HASTA EL AMANECER.

Los cristales de una bella ventana cubista se ven invadidos por la primera luz del amanecer.

La luz se proyecta sobre la cama donde conversan sin descanso los amantes. Amparo bosteza amplia e inconteniblemente, como un hipopótamo cansado; piensa Alfredo feliz. El mínimo gesto de ella le resulta descomunal, y le gusta que sea así.

Amparo dobla la libreta y dice algo como:

AMPARO: -Está amaneciendo... Tengo sueño...

Cambia de posición y apoya la cabeza sobre la almohada, frente a Alfredo. El rostro de Amparo tapa (por su proximidad y su tamaño) todo el campo de visión del chico. Para Alfredo el mundo se resume en el rostro de Amparo. Los rizos de su pelo, el óvalo de su cara, sus ojos movedizos, su boca, son su único horizonte.

ALFREDO: -Duerme, mi amor...

AMPARO: -... ¿Y si te aplasto, al moverme?

ALFREDO: -No te preocupes, no me aplastarás... Ya me gustaría.

CARTÓN 10: -DUERME, MI AMOR.

-¿Y SI TE APLASTO AL MOVERME?

TERRITORIO CAMA

...Amparo duerme. Su rostro llena la pantalla. Alfredo se acerca para empaparse de su contemplación. La respiración de ella le acaricia todo el cuerpo como una brisa templada. Alfredo se desplaza de los ojos a la boca, aprovechando su pequeñez para mirarlo todo de cerca, minuciosamente, con todo su cuerpo.

Amparo la siente cerca, entreabre los ojos para verle. Con un encantador gesto de las dos manos juntas bajo la mejilla, Alfredo le ordena que siga durmiendo. Y ella obedece sin esfuerzo.

Alfredo se aleja de la cabeza de Amparo para alcanzar uno de los extremos de la sábana, amontonada sobre sí misma.

El borde superior lleva un adorno de varios centímetros de un hermoso calado de flores bordadas.

El amante diminuto, movido por un deseo un millón de veces mayor que él, agarra sólidamente con las dos manos uno de los pétalos bordados en el extremo de la sábana y tira con toda su fuerza. Intenta destapar el gigantesco cuerpo desnudo.

Las flores caladas del extremo de la sábana van descubriendo, mientras lo acarician, el cuerpo de Amparo hasta llegar a los pies.

El amante menguado camina a la vera del cuerpo, de los pies a los hombros disfrutando su aroma y su calor, y derritiéndose con la visión de los detalles. Escala por uno de los hombros hasta alcanzar el inicio de los pechos. Abraza uno de ellos, rodeándolo con sus brazos. Sube a la cima y se deja caer rodando hasta el canalillo. Escala y abraza el otro pecho. Recupera la vertical a la altura del esternón. Mira a lo lejos, lo que ve le conmueve: como un arbusto frondoso se eleva el vello púbico entre las dos piernas ligeramente dobladas. De perfil, el cuerpo de Amparo es un paisaje natural, con valles, montes, arbustos y claros, por cuya superficie Alfredo disfruta del mejor paseo que haya dado en su vida. Incluso el espejo de la pared parece un sol o una luna.

Cuando Alfredo llega al pubis se detiene. *Estoy en la cima del mundo*, piensa para sí. Un mundo que se llama Amparo. Pero él desea abismarse en ella, mira hacia abajo, hacia el hondo y oscuro desfiladero que forman sus muslos paralelos y próximos.

Se agacha y se prepara para saltar. Toma impulso y salta. Cae de espaldas al sexo. Levanta los brazos y acaricia las paredes de los muslos. Se vuelve hacia la gran puerta, adornada de vello púbico que cae en cascada como buganvillas negras.

Amparo abre ligeramente las piernas, probablemente esté soñando. Alfredo introduce delicadamente el brazo hasta el hombro en el sexo de la mujer. Lo saca y lo mira, con admiración y curiosidad.

Se quita la camiseta y se zambulle en Amparo hasta la cintura.

Vuelve a salir. Respira hondo, abre los brazos y los apoya sobre las ingles de ella. Mientras llena sus pequeños pulmones de oxígeno toma una decisión. No es la primera vez que piensa en ello, de hecho es algo que decidió antes de llegar al hotel Youkali.

El maquillaje de la época (la sombra negra que perfila sus ojos) subraya la trascendencia de esta decisión. Se vuelve y permanece de pie, frente al sexo de Amparo. Se desprende primero de la camiseta, después de los calzoncillos.

Aquella puerta, origen de la vida y placer, la primera puerta, será también la última. Introduce los dos brazos por la hendidura del sexo, le sigue de forma natural la cabeza. Una vez introducida la cabeza el torso se desliza solo, y los glúteos desaparecen arrastrando las piernas y los pies, dentro de Amparo, principio y fin de Alfredo.

Firmemente anclada en su sueño, Amparo abre la boca y un escalofrío de placer recorre todo su cuerpo.

Un primer plano de Amparo, dormida en blanco y negro, da paso a otro primer plano de Alicia, con los ojos cerrados, en pantalla panorámica y en color.

CLÍNICA “EL BOSQUE”. HABITACIÓN ALICIA. INT. NOCHE.

La noche continúa. Benigno llega al final del masaje y de la narración. Nunca se había sentido tan turbado por sus propias palabras. Sentado, frente a la mitad inferior de la cama masajea a Alicia desde la rodilla hasta las ingles. Lo hace lentamente, casi temblando. Mira el rostro de Alicia, y mira la sombra de la sábana doblada sobre su sexo.

Respira por la boca, le falta el aire.

BENIGNO: -Y Alfredo se queda dentro de ella, para siempre.

La gravedad de su tono imprime a sus palabras un significado tan físico como metafísico.

Como cada noche, más allá de la ventana, el viento mece las copas de los árboles que rodean la clínica “El Bosque”.

ANEXO IV
"GÉNESIS"

ANEXO IV: "GÉNESIS"

A continuación transcribo una nota escrita por Almodóvar en el prólogo del guión de *Hable con ella* (ALMODÓVAR, 2002, 9) donde narra una situación que forma parte de la génesis de la película:

En Rumania el joven guardián nocturno de una morgue se siente atraído por una joven fiambre. La soledad de la muerte sumada a la soledad de la noche resultaban "demasiada soledad", el joven guardián cede al impulso de sus deseos y posee a la bella difunta. Lo que ocurre después es uno de esos milagros con que la naturaleza humana juega a desconcertarnos. Como reacción al acoso amoroso, la muerta despierta a la vida. La joven padecía una enfermedad tipo catalepsia y su muerte era sólo aparente. (No fui el único que tomó nota del acontecimiento, en Francia se hizo hace dos años una película inspirada en este suceso) A pesar de que la familia de la resucitada se mostró agradecida, no pudo evitar que metieran al violador en la cárcel. Le llevaban paquetes con comida y le buscaron un abogado. Lo insólito de la situación dio lugar a un curioso dilema: para la justicia el chico era un simple violador, pero para la familia, que vivía la realidad según sus sentimientos, el chico le había devuelto la vida a su hija. La noticia no tiene desperdicio, y me inspiró el "dilema moral", que también aparece en "Hable con ella" ...

ANEXO V
AUTOENTREVISTA

ANEXO V: AUTOENTREVISTA

A continuación transcribo parte de la autoentrevista publicada como anexo al guión original de *Hable con ella* (ALMODÓVAR, 2002, 215):

P- ¿A qué género pertenece *Hable con ella*?

R- No lo sé. Sólo sé que no es un western, ni una película de agentes de la CIA. Tampoco es de James Bond, ni de época.

P- Algo de época sí que hay...

R- Es verdad, siete minutos para ser exactos, que transcurren en el año 1924.

P- Esos siete minutos están dando mucho que hablar...

R- A pesar de ser mudos... En mitad de la película, el enfermero Benigno (Javier Cámara), aprovechando una de las escasas noches que libra, va a la Filmoteca a ver una película muda española: *Amante menguante*. Muestro unos siete minutos de esa película...

P- ¿No es arriesgado interrumpir la narración general para meter otra muy distinta, a no ser que sea un *flashback* de los mismos personajes...?

R- No, no es un *flashback*, es una historia independiente... y sí, es arriesgado, mucho...

P- ¿Y no teme que el espectador se desconcierte, o se disperse?...

R- Ahora que la he terminado no, pero mientras lo rodaba estaba acojonado. Hasta que no he tenido las dos historias juntas no he podido dormir tranquilo.

P- ¿Cuál es la razón de este “desvío” de la historia central?

R- Es un desvío aparente, porque la historia del enfermero no se detiene durante esos siete minutos sino que se solapa y se funde con la del *Amante menguante*. De todos modos, la razón original (cuando estaba gestando el guión) era que la película muda me sirviera de tapadera.

P- ¿Para tapar qué?

R- Para tapar lo que realmente está ocurriendo en la habitación de Alicia. No quiero mostrárselo al espectador y me invento *Amante Menguante* para taparle los ojos. El espectador se enterará de lo que ha ocurrido al tiempo que el resto de los personajes. Es un secreto que me gustaría que nadie desvelara...

P- A eso se llama manipulación...

R- Es una opción narrativa, y no precisamente sencilla. Estoy muy orgulloso del resultado...

BIBLIOGRAFÍA

6. **BIBLIOGRAFÍA**

6.1. **TEXTOS BASE**

- ALMODÓVAR, P.** (2002). *Hable con ella*. Madrid, Editorial Ocho y medio.
- BECKETT, S.** (1995) *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets Editores.
- BRECHT, B.** (1930) *La medida*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1990.
- BRECHT, B.** (1973) *El alma Buena de Se-Chuán*. Alianza Editorial, Buenos Aires.
- BRECHT, B.** (2005a) *Baal*. Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, B.** (2005b) *El círculo de tiza caucasiano*. Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, B.** (2005c) *La jungla de las ciudades*. Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, B.** (2005d) *Un hombre es un hombre*. Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, B.** (2005e) *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA, F.** (2006) *El Público*. Madrid, Espasa Calpe.
- IONESCO, E.** (2007) *El rinoceronte*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- OCAMPO, S.** (1999) “Amada en el amado” en *Cuentos Completos*. Barcelona, RBA.
- PIRANDELLO, L.** (1986) *Enrique IV*. Madrid, Ediciones MK.
- PUIG, M.** (2002a) *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral.
- PUIG, M.** (2002b) *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona, Seix Barral.
- PUIG, M.** (2002c) *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona, Seix Barral.
- PUIG, M.** (2002d) *Pubis angelical*. Barcelona, Seix Barral.
- PUIG, M.** (2002e) *The Buenos Aires affair*. Barcelona, Seix Barral.
- SHAKESPEARE, W.** (2006) *Hamlet*. Madrid, Espasa Calpe.

6.2. **BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR**

- ALLISON, M.** (2003). *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Editorial Ocho y medio.
- BOUZA VIDAL, N.** (1990) *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Ediciones Destino.

- EDWARDS, G.** (1995) *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. Nueva York, M. Boyars.
- CADALSO, I.** (1990) "Pedro Almodóvar: A Spanish perspective" en *Academic Search Premier*, nº 18, pág. 36.
- CUNEEN, J.** (2004) "Sex and sensibility" en *Academic Search Premier*, nº 41, pág. 17.
- DONAPETRY, M.** (1999) "Once a Catholic...: Almodovar's Religious Reflections" en *Academic Search Premier*, nº 76, pág. 67.
- EPPS, B.** (1995) "Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Film of Pedro Almodóvar" en *Post-Franco, Post-modern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, Kathleen M. Vernon.
- FUENTES, V.** (1995) "Almodóvar's Post-modern Cinema: A Work in Progress" en *In Post-Franco, Post-modern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, Kathleen M. Vernon.
- GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, A.** (1989). *Pedro Almodóvar: la otra España cañí*. Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos.
- HERNÁNDEZ, M.** (2004). *Estilos decadentes, deseos femeninos*. Madrid, Libertarias.
- HOLGUÍN, A.** (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid, Editorial Cátedra.
- JONES, B.** (1998) "The new Almodovar's" en *Academic Search Premier*, pág. 36.
- KAUFFMANN, S.** (1990) "Bound of Love" en *Academic Search Premier*, nº 202, págs. 30–31.
- KYNDRUP, M.** (2004) "To be shown how to be talked to: narration and parabasis in contemporary film and Almodovar's *Hable con ella*" en *Academic Search Premier*, nº 18, págs. 15-22.
- MADDISON, S.** (2000) "All about women: Pedro Almodóvar and the heterosocial dynamic" en *Academic Search Premier*, nº 14, págs. 265 – 284.
- MARKUS, S.** (2001). *Poética de Pedro Almodóvar*. Londres, Littera Books.
- MORRIS, B.** (1995) "Almodóvar's Laws of Subjectivity and Desire", en *Post Franco, Post-modern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, Edited by Kathleen M. Vernon.
- POLIMENI, C.** (2004). *Pedro Almodóvar y el Kitsch español*. Madrid, Editorial Campo de Ideas.

- RODRÍGUEZ, R.** (2004). *A reminder that love hurts*, Abstract, Academic Search Premier.
- ROLPH, W.** (1995) “Afterword: From Rough Trade to Free Trade: Toward a Contextual Analysis of Audience Responses to the Films of Pedro Almodóvar” en *Post-Franco, Post-modern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, Kathleen M. Vernon.
- SMITH, G.** (2004) “The Curious Catholic” en *Academic Search Premier*, nº 40, pág. 25.
- STRAUSS, F.** (1995). *Pedro Almodóvar: un cine visceral*. Madrid, Editorial Aguilar.
- TERRY-AZIOS, D.** (2000) “All about Almodóvar” en *Academic Search Premier*, nº 13, pág. 64.
- VERNON, K.** (1995) “Melodrama Against Itself: Pedro Almodovar’s *What Have I Done To Deserve This?*” en *Post-Franco, Post-modern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, Kathleen M. Vernon.
- VIDAL, N.** (1990) *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Editorial Destino.
- VV.AA.** (1990). “El cine de Pedro Almodóvar y su mundo” en *Curso de verano organizado por la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid.
- VV.AA.** (2003) *Actas del congreso internacional Pedro Almodóvar*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

6.3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- AMÍCOLA, J.** (2000) *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós.
- ARISTÓTELES.** (2007) *Poética*. Madrid, Espasa-Calpe.
- BAJTIN, M.** (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M.** (2005) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.
- BARTHES, R.** (2002) *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- BENJAMIN, W.** (1987) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus.

- BENJAMIN, W.** (1991) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS.
- BERSANI, LEO.** (2004) “Foucault”. Conferencia dictada en el marco del Seminario Identidad y Sexualidad, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- BLANCHOT, M.** (1989) *The Space of Literature*. Londres, University of Nebraska Press.
- BRECHT, B.** (1973) *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Ediciones Península.
- BRECHT, B.** (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba Editorial.
- BROOKER, P.** (1987) *Bertolt Brecht: dialectics, poetry, politics*. Londres, Croom Helm.
- DE TORO, F.** (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Galerna.
- DELEUZE, G.** (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, J.** (1975) *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.
- DERRIDA, J.** (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, J.** (2002) *Writing and Difference*. Londres, Routledge.
- DERRIDA, J.** (1967) *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- DESUCHE, J.** (1968) *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona, Oikos-Tau.
- EAGLETON, T.** (1988) *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ECO, U.** (1979) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*. Milán, Bompiani.
- EWEN, F.** (2001) *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- FOCAULT, M.** (1992) *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
- FONTANARROSA, R.** (2004) En el III Congreso Internacional de la Lengua Española, mesa redonda: *La internacionalización del español*.
- FUEGI, J.** (1987) *Bertolt Brecht: chaos according to plan*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GALLAGHER, T.** (2005) “White Melodrama: Douglas Sirk” en *Senses of Cinema*.

- GENETTE, G.** (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GENETTE, G.** (1989) *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen.
- GARCÍA LORCA, F.** (1980) *Teoría del juego y el duende*. Barcelona, Alianza Editorial.
- GRAY, R.** (1979) *Brecht dramaturgo*. Madrid, Ultramar.
- GROSSVOGEL, D.** (1966) *The Blasphemers: the Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*. Londres, Cornell University Press.
- KAYSER, W.** (1981) *The Grottesque in Art and Literature*. Nueva York, Columbia University Press.
- JAMESON, F.** (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Editorial Imago Mundi.
- JAUSS, H.R.** (1982) *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KERMODE, F.** (2000) *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa.
- LYOTARD, J.F.** (1989) *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- MEWS, S.** (1989) *Critical essays on Bertolt Brecht*. Boston, G.K. Hall.
- MOLES, A.** (2000) *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona, Paidós.
- NIETZSCHE, F.** (2007) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, EDAF.
- SONTAG, S.** (1996) *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara.
- TODOROV, T.** (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia Editora.
- VV.AA.** (1998) *Actas del congreso internacional Brecht*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- WEBER, B.; HEINEN, H.** (1980) *Bertolt Brecht, political theory and Literary practice*. Manchester, University Press.
- WIKANDER, M.** (1986) *The play of truth and state: historical drama from Shakespeare to Brecht*. Londres, Johns Hopkins University Press.
- WILLIAMS, R.** (1975) *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona, Península.
- ZARCO MORENO.** (1961) *Bertolt Brecht o un teatro de transposición*. Toledo, Editorial Católica Toledana.